

كامل استلال

هذه ثالثة مجلة تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في السنوات الثلاث الأخيرة، وبها يرتفع عدد المجلات الصادرة عن الوزارة إلى خمس، وكلها اختصاصية، تعنى بالفكر والأدب والمسرح والسينما والفنون التشكيلية والطفل العربي الذي هو عمدة المستقبل.

ونحن، في مجال الاختصاص، لم ننزع إلى أن تتولى كل مجلة من مجلاتنا قسمًا نشريًا بعينه. فكرة تقسيم العمل بينها، على هذا النحو ليست في أساس الهدف الذي نشدناه. لقد أردناها مجلات مختصة بتمام المعنى لإيماننا بأن الأخذ من كل شيء بطرف أمر فآت أوانه، فهو موفق سطحي، وهو تشتيت للجهد، وعائق في طريق التطور، فالعصر الآن يتطلب الاختصاص، بل هو يتطلب، في السعي إلى الإحاطة، اختصاص الاختصاص، كي يكون الإمام بالموضوع متصفًا بالعمق، بالشمول، بالمعرفة التفصيلية، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، نظريًا وتطبيقيًا، ونتخلص، مرة وإلى الأبد، من الذاتية، ونأخذ بالموضوعية، ونكف عن التخمين والتقدير والمزاجية، ونبدأ بالأصول، بالمفاهيم بالقواعد، في إطار من الحقيقة العلمية التي هي سيدة الحقائق.

إن الفن التشكيلي هو فن التعبير بالخط واللون والكتلة والضوء، هو النغم الآخر الذي يبلغ القلب عن طريق أدق وأخطر حواسنا وهي العين، وهو الكتابة بغير حروف، وبأعظم الحروف، بالصورة التي كانت مرسومة، قبل أن تكون الكلمات المرسومة، لأنها أبلغ وأشمل في التعبير، وفي التوصيل من ذات إلى ذات، وفي التأثير على النفس، وتحقيق التوجيه المطلوب، والإيحاء بالسر الأعظم، سر الفن الذي نحسه، نعيشه، نتفعل به دون أن نبغ عنايتنا في شرحه، لأنه لا يشرح، فهو كالقول الذي لا يحكى فيضمر.

وهذا الفن العظيم والمقدم معاً، هذا الصامت الناطق الذي كان، في بعض مراحل التاريخ، نقشاً على صخر، قبل أن يكون رسماً في لوحة، وكان زخرفة على جدار، قبل أن يكون حلية في إطار، والذي كان، كالشعر، تعبيراً عن عاطفة بكر، وترجمة عن وجدان، وبوح قلب من خلال خطوط



الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة

ودوائر، وأبتها الألف المدأ الأعلى، بغير نأمة ولا صوت، هذا الفن، في قدراته الكبيرة على التجسيد والتوصيل، وفي دخوله مادة في الفنون الأخرى، المسرحية والسينمائية والطباعية والتزيينية وغيرها، قد صار خطير الشأن، واسع الانتشار، فهو أداة تذوق جمالي، وهو متعة ومعرفه، وهو وسيلة تثقيف، وفي أيامنا هذه أصبح سلاحاً من أسلحة النضال الوطني والقومي والاجتماعي، ودخل المعركة مباشرة، خاصة في الجانب الكاريكاتيري منه، ليكون طليعة في التوعيه والتعريه والتوجيه، وفي تأييد القضايا العادلة، والرد على أعدائها، وفضح أغراضهم.

ولسوف تسهم مجلة «الحياة التشكيلية» كمجلدنا الأخرى، في نشر الثقافة التي نؤمن بها، ونعمل لها، ونشق الأقيسة لانتشارها، وهي الثقافة القومية الوطنية التقدمية الإنسانية التي ترى في الإبداعات البشرية، على تنوعها، وسائل لاستلهاام الحقيقة، مضموناً وشكلاً، وصياغتها حقيقة أخرى، فنية، تركز نفسها لمعالجة قضايا الناس، والترجمة عن ذواتهم، ونقل صورهم إليهم، كي يروا أنفسهم في هذه الإبداعات، ويتعرفوا إلى مشاكلهم، ويملكوا الوعي بها، والإرادة الحرة على تغييرها نحو الأفضل.

وإذا كنا من المؤمنين بأن للفن وظيفة اجتماعية، وأن أداء هذه الوظيفة على النحو الأمثل، أصالة وجودة وتقنية، هو الغرض الأهم من النتاج الفني، فإننا نطلب من هذه المجلة أيضاً أن تعنى عناية قصوى بالتراث، وبالأثار الفنية التراثية، وتأثيراتها على فنانا المعاصر، وأن تهتم بالحدائق ومدارسها، وبالتيارات الجديدة في الرسم والنحت والديكور، وبالنقد التشكيلي والدراسات التشكيلية، الموضوعية والمترجمة، بالتعاون مع رجال الفن التشكيلي وأصحاب الاختصاص في قطرنا ووطننا العربي والعالم.

إن أمتنا العربية تخوض معركة ضارية ضد أعدائها، وتحمل سورية بقيادة الرئيس حافظ الأسد، العبء الأكبر في هذه المعركة، مواجهة مصموداً، تصدياً ودفاعاً، ضد الصهيونية والأمبريالية والرجعية، وضد كل من يريد توهين قوى هذا القطر، وسيكون لهذه المجلة دورها في هذا المجال، من خلال اختصاصها ذاته، وبالأمانة التامة له، فاللوحة كالكمة وكالغهم، تنهض بمهمتها من خلال إبداعها، وهذا الإبداع التشكيلي الذي سنزعه ونشجعه وندعم مسيرته، هو قننة ثقافية تضاف إلى أقيمتنا الثقافية التي تنبظم ووطننا كله. مرحباً بالوليدة الجديدة.

دور الفن في تطوير المجتمع

طارق الشريف

حتى اليوم ، كل ما صنعه الانسان تشكيلا او نحتا ، عمارة او حفرا ، فنونا مصفرة او اوابد خالدة ... مهما اختلفت ظروف انتاجها ، وموادها ، واساليبها » .

اي اننا امام انتاج ضخم صرف الانسان الوف السنين في ابداعه، عبر الحضارات والمراحل وعلينا أن نحدد دور ذلك كله في تطوير المجتمع الانساني وتقدمه .

ولابد لنا من أن نشرح ما نعنيه بكلمة (تطوير) ذلك لان هذه الكلمة ، ليست على جانب كبير من الوضوح الكافي الذي يساعد على الحديث ، بدون تدقيق في معانيها ، ولهذا لابد من شرحها، وتقديم تحديد دقيق لها .

ونحن لا نريد من كلمة (تطوير) ، صيغة محددة مسبقا ، ولا شكلا جاهزا محددا للتطوير، بقدر ما نريد جملة الاسهامات التي قدمها الفن لتطوير المجتمع ، سواء كانت جمالية او اجتماعية او فكرية ، على مستوى التشكيل الفني ، او على مستوى المضمون ، او على مستوى المواضيع المعالجة ، ولذا يتبادر للذهن أن الفن قد لعب عدة أدوار ، واسهم في تطوير المجتمع عن طريق عدة صيغ يحددها تاريخ الفن لنا .

اما كلمة (مجتمع) التي سترد في هذا البحث ، فنحن لا نعني صيغة محددة لها أيضا ، ولا نقصر حديثنا على فترة زمنية معينة ، ولانريد المجتمع الانساني عموما ، حتى لا يكون حديثنا مجردا ، ان الهدف الذي نسعى له ، هو دراسة المجتمع الانساني في تطوره المتنوع عبر العصور ، واسهام الفن في تطويره ، في كل مرحلة ، او خلال كل فترة، على جميع المستويات الفنية والاجتماعية والفكرية .

لقد اصبح واضحا ان الموضوع كثير الشعب، متعدد الجوانب صعب المعالجة ، ولهذا آثرنا تقسيمه الى فترات تاريخية مختلفة ، نركز في كل فترة منها على دور الفن ، وننتقل الى مرحله اخرى ، عن طريق تقديم نماذج نحللها ونحدد دورها .

حين يتصدى الباحث لموضوع « دور الفن في تطوير المجتمع » يتبادر له أن معالجة مثل هذا الموضوع ستكون سهلة بعض الشيء ، ولا تحتاج الى كبير جهد يبذل ، اذ يمكن أن يقدم بعض الآراء الرائجة عن دور الفن الاجتماعي ، ذلك لانه من الشائع والمألوف ان الفن يلعب دورا ما في تطوير المجتمع ، ويمكن اكتشافه والحديث عنه بسهولة .

لكن ، متابعة البحث والتفتيش عن مصادره، تجعل الكاتب يكتشف أن المشكلة ليست على هذا النحو الذي يبدو لاول وهلة .

اذ يصعب عليه أن يوفي هذا الموضوع حقه من الدراسة ، مالم يقدم عرضا دقيقا لمهام الفن الاجتماعية عبر العصور ، وما حققه عبر التطور والمراحل المختلفة .

وقد يتبادر للذهن ، أن معالجة الموضوع تتطلب تحديد معاني الكلمات المستخدمة ، حتى تكون معانيها واضحة في الذهن .

لهذا لابد لنا من أن نطلق في بحثنا هذا من تحديد معنى كلمة (فن) ، ما نقصده منها ، وما نريده لها من تحديدات دقيقة ، وكيف تصور تطور المجتمع تحت تأثيرها ، ولابد لنا من تحديد ما نعنيه بالمجتمع ، وما هي تصوراتنا له .

اي أن الموضوع الذي نتناوله بالدراسة يبدو واسعا جدا ، ومتشعبا تشعب الفن ، ومتبدلا تبدل دلالاته ، ومتغيرا تغير المجتمعات ونظمها المختلفة عبر العصور والظروف ، لهذا يصعب علينا أن نحصر الموضوع في دراسة مهما كبرت تبقى محدودة ، ولا تستطيع أن تحيط بكل جوانب الموضوع .

ومن الواضح أن كلمة (فن) تثير فينا جملة متشابهة من المعاني ، وتبرز امام أنظارنا رؤى متعددة من التشكيلات وعلينا أن نستخلص من هذه المعاني شيئا ، هو « أن الفن المقصود من دراستنا يشمل جميع الانتاج الذي نفذ عبر عصور مختلفة ، منذ العصر الحجري القديم ،

المرحلة الاولى

ولسوف يكون المنطلق الاساسي لبحثنا هو دور الفن في مراحل الاولى ، اي منذ عصر الكهوف وحتى قيام الثورة البرجوازية ، حيث لعب الفن دورا هاما واحدا ، رغم تعدد صيغه واساليبه ، ويمكن ان نحدد دور الفن بقولنا انه « دور الشاهد » على العصر ، ففي هذه المراحل ارتبط الفن فيه بالمجتمع ارتباطا تاما ، كان صوت الجماعة المعبر عن فكرها وفلسفتها ، ونظرتها الجمالية ودرجة تطورها ، وعن حياتها اليومية ، وعكس جميع دقائق الحياة .

لهذا لا نعرف من رسم الجداريات القديمة في الكهوف او المعابد القديمة ، ولا من نحت التماثيل او زخرف المساجد ، لقد غاب اسم الفنان ليرز عمله ، لقد ارتبط الفن بحياة هذه المجتمعات ارتباطا وثيقا ، بحيث يتعذر فصله عن المعتقدات ، وعن التطور الذي حققه المجتمع في مجال الفكر والفلسفة والعلوم ، وعن المحصلة الاجتماعية لتصورات المجتمع ضمن فترة تاريخية لها خلفيتها الاجتماعية والاقتصادية .

لهذا خضع الفن في هذه المرحلة للسوق المستهلكة للانتاج الفني ، ذلك لان الفنان كان المنتج لبضائع لها اهميتها للطبقة الحاكمة ، وللناس ، ولا يمكن الاستغناء عنه ، وهو مبدع لحاجات عبر مسلمات تعطيها الجماعة له ، يجسدها في اعمال ، ويعبر عن الرغبات ضمن اللوحات ، ولا يوازيه في الاهمية الا الحاكم او الكاهن ، وان النظرة المتفحصة لانتاج الحضارات القديمة ، تكشف لنا عن مدى تلاحم الفن مع كل مظاهر الحياة اليومية .

ولقد مرت الجماعات البشرية من عصر الرعي الى الزراعة ، ومن حكم المدن الى حكم الامبراطوريات ، وظهور القوميات ، والفن يقوم بنفس الدور الذي يعكس خصائص واحدة ، ويقدم لنا مظهرا حضاريا للجماعات والشعوب ، يحمل القيم الاجتماعية والجمالية ، التي تعطينا الافكار السائدة والحاكمة ، وهو يقدم هذه الافكار ضمن ثوب جمالي ، له طابع البحث عن الخلود احيانا ، او تحدي الموت احيانا ، او تسجيل الانتصار ، او التقرب الى المثل العليا ، لكن الشيء الهام هو ان الفن قد تفلغل في الحياة اليومية والدينية ، والممارسات المختلفة للانسان ، فهو أسلوب في الحياة ، وتعبير عن كل ما يشغل الانسان ، يملك الخصائص الموحدة ، لانه الشاهد على قومه يتفاعل مع كل دقائق الحياة ، لا تبرز

فكرة ولا يتطور رأي دون ان نجد له في الفن تعبيرا .

لهذا كان وجه الحضارة البارز ، نراه على الجدار ، وعلى الثوب وفي المعبد ، واماكن الرياضة والحياة العامة ، يحمل خصائص موحدة ضمن كل فترة ومرحلة ، لهذا كان الفنان صوت جماعته المعبر عنها .

لكن الى اي حد يسهم الفن في تطوير المجتمع الذي يعيش فيه ؟ طالما انه الشاهد على عصره ؟ وكيف يفهم دور الفن في هذه المرحلة ؟! ان ذلك لا يمكن تحديده بدقة ما لم نرجع الى شواهد مختلفة من الحضارات القديمة ، توضح لنا اسهام الفن ودوره على نحو دقيق .

في احدى اللوحات الفنية الجدارية التي ترجع الى المملكة القديمة في الفن المصري القديم ، نرى مشهدا يمثل تقديم القرابين للالهة ، ونحن امام عناصر متشابكة يمكن ان نوضحها بقولنا :

- ان الموضوع الذي اختاره الفنان من الحياة اليومية ، هو مظهر مألوف يكشف عن جوانب هامة في الديانة القديمة ، لهذا فهو يقدم لنا شهادة حية ناطقة عن عصره يجدها من خلال عمله . ولقد استعان الفنان بأسلوب خاص لتنفيذ الموضوع ، نراه في حركة الوجه والكتفين وأوضاع الارجل ، مما يساعدنا على اكتشاف خصائص الفن المصري القديم ، اذ ان اهتمام الفنان قد اتجه الى التعبير الخطي ، والى رشاقة الحركة ، اكثر من الاهتمام بالوضعية التشريرية الدقيقة للأشخاص المرسومين .

اما [المضمون] الذي يقدمه العمل لنا ، فهو قد استقاه من الدور الاجتماعي الذي يلعبه الفن ، اذ رسم لنا الفنانون مختلف مظاهر الحياة المختلفة القائمة في تلك المرحلة ، الى جانب الطقوس الدينية ، التي تؤكد على الرغبة في البحث عن الخلود كأساس من أسس التفكير القديم .

وهنا يمكن ان نؤكد على أهمية المعالجة الفنية للأشكال البشرية التي تتجاوز التسجيلية الدقيقة ، ففي احدى اللوحات الجدارية نرى الراقصات يقدمن لنا الايقاع الحركي ، ويتجلى في الحركة جمال انسجام التكوين ، والتلخيص للأشكال ، حتى ولو وصلت بعض الاوضاع الى اشكال غير معقولة ، لكنها مقبولة فنيا .

لهذا تجذبنا القيم الفنية التي تقدمها هذه اللوحات ، ونحن لا نعرف من رسمها ، وقد

لا تكون من انصار المعتقدات التي فرضتها ، او قد تكون بعيدين عن الاهداف التي تسمى اليها . لكننا نظل على اعجابنا باللغة التشكيلية القادرة على تقديم جوانب الحياة المختلفة ، وبالحلول التشكيلية التي لجأ الفنان اليها ، رغم بعد الزمن بيننا وبينها ، ويمكن أن نستقصي الكثير من القيم الفنية فيما لو حاولنا دراسة عدة تجارب مختلفة للفنانين القدامى في وادي النيل ، ونستخلص من ذلك كله أن الفن المصري القديم يقدم لنا مظاهر الحياة المختلفة ، وهذا يعني أهمية الدور الاجتماعي لهذا الفن ، فهو يسجل لنا الحياة بدقة ، لكنه يلجأ على مستوى التشكيل الى حلول فنية ، ليست واقعية بالمعنى المألوف للكلمة لأن الفنان يقدم لنا رؤيته للمشاهد التي تعكس عصرا بكامله وفنا له حضوره الخاص .

أي أن الفنان المصري القديم قدم بعض القيم الفنية التشكيلية التي بقيت حتى يومنا هذا ، ولهذا يبدو الفنان على أنه الطبيعي في القيم التي يقدمها ، وهو يأخذ هذه القيم من مجمل الحضارة ، لكنه يطور بعضها عند التنفيذ حسب الأوضاع المختلفة والمواضيع المطروحة ، وتبقى هذه القيم قادرة على التأثير على عصرنا الراهن ، لهذا لا يعكس الفن الجوانب الاجتماعية والفكرية وحدها ، بل يقدم تطلعات العصر الى المستقبل ، وهكذا تلعب اللوحات والاعمال دور المؤثر والمغير للواقع من حيث الافكار التي تحملها الاعمال الفنية ، وتنطبع في اذهان الناس ، فهو شاهد على عصره ، مؤثر فيه فكريا وايدولوجيا من جهة ، وهو يحمل رسالة مستقبلية مؤثرة على العصور اللاحقة فنيا .

لهذا نراه معاصرا في نظرتة الفنية ، وفي الحلول التشكيلية التي يقدمها ، رغم بعد الزمن عن هذه الاعمال ، ورغم مرور السنوات على الاهداف التي قدمها العمل الفني ، وهكذا تشكل فنون الشعوب مصدر وحي لمن يأتي بعدهم ، من حيث قدرات الخلق والتعبير ، فهي اجتماعية ملتصقة بواقعها ، اما من حيث دورها الايدولوجي والفكري فهي وسيلة من الوسائل التي يصطنعها القادة والحكام والمتنفذون لاقناع الناس ، والسيطرة عليهم ، وتحقيق اهدافهم ، وربط الناس بها ، لكنها طليعية مستقبلية بالنسبة للفنانين المعاصرين الذين يريدون تنفيذ عمل فني ويقفون امام عباقرة الماضي .

ولناخذ نموذجا آخر من الفن المكسيكي ، مثل لوحة (جنة إله المطر) التي وجدت في

الحضارة القديمة السابقة لكولومبس ، انها تحقق نفس اهداف الفنان المصري القديم ، وهي تدهشنا لجراتها ولما تقدمه من تعبير متطور ، فهي اقرب للسريالية في هذا العصر ، ولهذا نستطيع القول بأن الفنان المعاصر قد لجأ الى هذا الفن ليستخلص منه القيم الفنية الحديثة ، التي تساعد على التعبير ، ولهذا فالفن المكسيكي يمثل نبعا لا ينضب معينه ، يرجع كل فنان في كل زمان ، كلما جفت ينابيع الحاضر ، واستهلكت ، وهكذا لا نرى في الفن القيم المعاصرة ، التي لاتحمل الجذور العميقة المستمدة من كل الحضارات ، بل ان الفنان المعاصر قد سمح لنفسه بأن يأخذ العديد من الاشكال الفنية ، من كل الشعوب كي يبني فنه على اصول ، وبدل المضمون الذي يسمى اليه الفن القديم ، عن طريق اضافات معينة ، لكنه لم يصف شيئا جديدا كليا من حيث التشكيل .

ونحن قادرون على اكتشاف هذا بوضوح اكبر في كثير من الحضارات القديمة فمثلا نرى في رسوم الجداريات من حضارة (الازتك) في امريكا اللاتينية ، اشياء عديدة تذكرنا باعمال (ميكلائنجلو) في لوحته الشهيرة (يوم القيامة) ، لكن المضمون الذي يسمى له كلا الفنين قد تبدل ، وتغير الهدف الذي يسمى اليه كل واحد منهما . ولهذا فان اكثر العبارات التي قلناها ، حين تحدثنا عن الفن المصري القديم ، تنطبق على الفن المكسيكي ، فهو ايضا شاهد على عصر كامل ، يعكس فكر المرحلة وحياة الشعوب ، وهو شديد الارتباط بالواقع ، وملتصق بالتعبير عنه ، وهو يحمل خصائص فنية طليعية قادرة على الاستمرار ، ويعكس بصدق المجتمع في لحظة زمانية ومكانية ، بحيث يمكننا القول بأن الفنان يحمل هذه اللحظة كل الميزات التي تجعل العمل الفني ابديا ، ولهذه اللحظة خصوصيتها ، التي تجعلها تتباين مع الحضارات الاخرى ، والتي تختلف زمانا ومكانا ودرجة تطور .

ان الاعمال الجدارية المكسيكية القديمة تعبيرية في اسلوبها ، لان الشكل يحور من اجل التعبير ، والاهتمام ينصب على تشويه الاشكال ، والقيم اللونية محملة بشحنات تعبيرية ، ولهذا لا يهتم الفنان بالقيم الخطية ، وبالعلاقات التي تنشأ من التحوير للصيغ الهندسية ، لهذا فهو يملك صيغة متميزة خاصة ، ولكل حضارة اسلوبها الخاص ، وطرارها الفني التي تقدمه جملة المعارف والعلوم والايدولوجيات والتي

ولا وجود لشخصية متميزة فنية مستقلة عنها ، بل ان الملاحظ هو وجو شخصية حضارية للتعبير عن عصر معين ، او اسلوب فني يغطي على مرحلة او على التعبير الفني عند شعب ومن هذه الزاوية يمكن التحدث عن الفن الياباني والفن المصري القديم ، والفن المكسيكي والفن العربي ... الخ



المرحلة الثانية

وان دراسة المرحلة الثانية من تطور الفن ، ستساعدنا على اكتشاف التغيرات التي طرأت ، والتطور الذي حققه الفنان ، ليلعب دورا شخصيا اكبر من دوره السابق ، وليحضر حضورا تاما متميزا عن غيره ، وبالتالي تبدلت المفاهيم السائدة كلها .

فاذا قلنا بأن المرحلة الاولى تمثل (البداية) ، فلاشك في أن المرحلة الثانية هي مرحلة (التحرر) التي ارتبطت بالثورة البرجوازية والتي امتدت حتى نهاية القرن التاسع عشر .

ولنتمكن من توضيح المفاهيم الجديدة التي سادت في هذه المرحلة ، لابد لنا من أن ندرس تجارب فنية متنوعة ، تكشف لنا عن دور الفنان ، وعن الاهمية التي اخذها كشخص له وجوده المستقل عن المرحلة او الحضارة .

ولسوف نرجع الى القرن التاسع عشر لنقف قليلا عند تجارب فنان هام يمثل بداية مرحلة الانعطاف ، انه الفنان (رمبرانت) الهولندي الذي عاش في فترة تحول ، ونهوض للبرجوازية في هولندا فعبّر عن عصر جديد ، وتمرد على قيم معينة كانت سائدة .

ولعل أهم شيء يتحتم علينا أن نقوله هو ان هذا الفنان قد رسم نفسه عدة مرات في حياته ، لم يرسمها على جدار ، ولا لملك أو أمير ، أو

تتمحض كلها عن اسلوب فني له جماليته وقيمته التعبيرية ، وقد تخضع الاساليب الى تبدلات ، لكن هذه الشخصية تبقى محافظة على حضورها الكامل الذي يجعل الفن قادرا على فرض نفسه ، حتى على الفنان لانه جزء من الحضارة لا يتجزأ . ويمكن أن يصدق هذا الكلام على الفن الياباني القديم .

فالقصة المروية ضمن اللوحة ، في جدارية وجدت في (نارا) تمثل شيئا مستخلصا من الفكر الشائع ، شاب يموت من اجل انقاذ عائلة من النمرور ولعل القيم التشكيلية ، التي تقدمها اللوحة تمثل لنا شيئا فريدا من نوعه .

لقد رسم الفنان هذا الشاب الذي يضحي بحياته وكرره عدة مرات ، وفي اوضاع مختلفة ، ضمن لوحة واحدة ... وهذه الصيغة لم يعرفها الفن المعاصر ، الا في القرن العشرين ، لكن الفن الياباني - نتيجة لمفاهيم دينية وروحانية - استطاع الوصول الى تقديم الزمن عبر تعدد الشخصية المرسومة .

ولم يتمكن الفن الاوربي من الوصول الى التعبير عن الكتلة عن طريق المساحة المتدرجة الا في نهاية القرن التاسع عشر ، حين اكتشف الفن الياباني ، وحلوله التشكيلية التي قدمت لنا التعبير الرمزي الخاص ، ولهذا كان الفن الياباني طليعيا في القيم التي قدمها ، وهذه القيم كانت قادرة على تطوير التعبير الفني عند المجتمعات الاخرى ، رغم انها ملتصقة بواقعها الخاص ، ولهذا نستطيع القول بأن الفنان القديم استطاع أن يعبر عن حاجاته بلغة فنية قابلة للاستمرار ، ويمكن الاستعانة بها للتعبير عن حاجتنا العصرية ، اذا استطعنا فهمها والاستفادة من القيم الفنية الكامنة فيها .

بل يمكن اكتشاف فكرة طليعية التعبير في الفن الياباني ، اذا رجعنا الى تاريخ الفن ، في الفترة الانطباعية ، اذ استطاع الفنان المعاصر ان يستقضي من الاسلوب الفني الذي يعتمد على المساحات كثيرا من القيم ، ويطورها لتتلاءم مع حاجات معاصرة ، وبالتالي يمكننا القول بأن الفنان الياباني كان معاصرا من حيث الاسلوب الفني وان ارتبط بقيم عصره من زوايا اجتماعية واقتصادية وفكرية .

ولهذا تبدو لنا « المرحلة الاولى » من تاريخ الفن ، على أن لها مفاهيمها الخاصة ، ولعل أهمها غياب الفنان ، وذويانه في جماعته ، كي يعكس تلك الجماعة ، فهو شاهد على عصره ،

طبقة حاكمة ، رسم وجهه ، وفي هذا الرسم يتجلى لنا التبدل العميق الذي شهده الفن في بداية تكوين البرجوازية الاوربية .

ان الفنان اصبح قادرا على رسم المواضيع بحرية ، وعلى لوحة مستقلة عن رعاية الكنيسة او الملوك ، ومن ثم وقع على لوحته باسمه الشخصي ، وعبر عما يرغب به دون خشية . ولم يتوصل الى هذه المرحلة من التصوير الشخصي للفرد الا بعد فترة زمنية طويلة ، رسم فيها بعض ابناء الطبقة البرجوازية ، بدل الملوك ورجال الكنيسة ، والموضوعات الكلاسيكية ،

واصطدم في محاولاته تلك للتححر من قيود الرعاية التقليدية ، بأبناء هذه الطبقة الصاعدة ، وهكذا اثبت امكاناته الفنية حين تحول لرسم نفسه ، ولرسم ابناء الطبقة الفقيرة ، وربط بين معاناته الشخصية ، وبين معاناة الناس ، واخذ يستشف اعماق الناس ليقدمها ، وحقق بذلك خطوة تجاه رصد الجوانب النفسية للانسان ، واكتشاف الاشخاص المحقوقين ليسر اغوارهم ، ويكشف معاناتهم ، وهكذا تبدلت الموضوعات ، وتحققت حرية التعبير الفني ، والانفصال عن الطبقة الحاكمة .

وبالتالي تجاوز الفنان عصره ، من حيث الموضوعات ولم يتجاوزه فنيا فقط ، وذلك حين اخذ بموقف انساني ، له دلالاته الاجتماعية والفكرية في عصر التحرر .

ان الفن يتجاوز عصر الشهادة على العصر التي عرفناها في الماضي ، اي في المرحلة الاولى ، ليقول اشياء اكثر طليعية على مستوى التعبير الفني وعلى مستوى الموقف الاجتماعي .

اذ تحول (رمبرانت) الى فنان الوجوه البشعة والمعاجز يستوحي الامها ، وارتبط بالطبقات الفقيرة في اواخر حياته ، يستمد منها ما يساعده على التعبير ، واصبح طليعيا بفنه ، الذي اصبح يعني ان الفنان بدا يلعب دورا اكبر في التأثير على المجتمع ، لانه امتلك حرية اكبر مما كان يمتلك ، اذ اصبح يستطيع الا يرسم الفئات الحاكمة ، وياخذ بموقف مستقل له جذور ، في الواقع الذي كان يعيش فيه ، ولهذا قال (رمبرانت) مرة :

- « انني اذهب للحثالة كلما احسست بانني اقرب للجفاف اذهب اليهم حتى اجد نفسي » .

وبالتالي اصبحت الفئات الشعبية تجدد الفن ، ولم يعد الفن مرتبطا بفئة حاكمة ، وهكذا يمكن للفنان ان يطرح قيم عصره البرجوازي ، الذي بدا يتكون وبدا يسعى الى تحويل المواضيع من الملوك الى كبار التجار والمالكين ، من الطبقة الجديدة ، وبدا يفضل رسم لوحات الوجوه المعبرة للفقراء ، والوجوه الانسانية التي تجتذبه ، وصل الى رسم نفسه ، على اعتباره يتمتع باهمية لا تقل عن غيره ، بل اعتبر نفسه اكثر اهمية من الموضوعات التقليدية المألوفة .

ومن هنا ، تكشف كيف اخذ الفنان حريته ليرسم ما يريد ، وعمق بحثه باتجاه النفس البشرية ، وباتجاه الطبقات الفقيرة ، وطور فنه التشكيلي من حيث الاضاءة التي اصبحت تعتمد على التعبير عن العوالم الداخلية ، والتلاعب بالنور ، وربطه بالجوانب الذاتية ، لهذا فقد طرح قيما مستقبلية بالنسبة لعصره لها جوانب اجتماعية والفكرية والفنية .

فهو قد تحول عن رسم الطبقة البرجوازية ، ورفض تمجيدها ، وفضل الطبقات الفقيرة ، وسعى ليدخل الى العوالم الذاتية للانسان كي يقدم لنا استبطانا نفسيا له جوانبه الفكرية الهامة ، حيث تبدو المعالم الخارجية تتبدل تحت تأثير الانفعالات النفسية ، وساعده ذلك على تطوير لغته الفنية التشكيلية ، اذ اعتمد على تصوير الظل والنور ، والتضاد ليقدم لنا عبرها التفاعلات الروحية العميقة ، وهكذا يلعب دور المطور للفكر الذي يقف وراء اللوحة ، ويبحث عن اهداف جديدة للفن ، وهذه الاهداف هي التي تعطي العمل قيمته . وقد لاندركها في زمنها ، بل ندركها بعد فترة طويلة من التعبير ، ولهذا فهي مستقبلية فيما تسمى له .

وحتى نتمكن من توضيح دور الفن الطليعي في هذه المرحلة يمكننا اعطاء امثلة فيما قدمه الفن في القرن التاسع عشر من تيارات واتجاهات ، لعل اهمها : (الرومانتيكية) . التي اعطت للعالم الداخلي اهمية لا تقل عن العالم الخارجي ، وحققت التمرد على العصر الكلاسيكي بنمطية اشكاله ، وفكره ومدرسته التي اصبحت مؤطرة وجامدة .

وهكذا حقق الفن رغبته في أن يعبر عما يريد بخيال جامع وبمبالغة عاطفية ، وهكذا اكتشف الفن ... الشرق ... وعوالم العاطفة ، واستخدم هذه العواطف ليزيد التعبير بمبالغة ، كما فعل (دولاكروا) الذي وجد في المغرب ما يساعده على

التعبير عن عواطفه المتأججة .

وسار الفن معه خطوة نحو عالم داخلي ،
وخطوة نحو الاستشراق ، الذي يعني التمرد على
ما ورثه الفن الاوربي عبر تاريخه الطويل ، من
قيم ومفاهيم جسدها اليونان ، وعكسها عصر
النهضة ، وبدأ يكتشف الفنون الاخرى ،
ويستعين بها ليطور تعبيره باتجاه العالم الذاتي ،
ويربط بين بحثه عن الخط المتحرك اللامتناهي ،
وبين تجديد اللون وتحرره من قيد الشكل المحدد
بالخط ، وهكذا حققت ثورة (رمبرانت) الذاتية
اول تأثير لها على الفن مع (الرومانتيكية) اذ
اخذت تبحث عن عوالم جديدة لم يكن الفن يتطرق
اليها في المرحلة السابقة ...

وفي نفس الوقت ، رسخ (رمبرانت) المفاهيم
الفنية الواقعية والاتجاه الى الطبقات الفقيرة .
واسهم في انشاء المدرسة الواقعية في القرن التاسع
تحت تأثيره وتأثير الواقعية الهولندية ، والاتجاهات
الاخرى التي نمت في الاراضي المنخفضة في العصور
الماضية .

وهكذا تابع الفنان تمرد ، وبدأ يرفض
الخيال الجامع الرومانتيكي ، والجمود الكلاسيكي ،
ورفض كل اشكال المثالية ، وبدأ يسعى لتصوير
الفلاحين كما فعل (ميه) .

لقد وجد (ميه) في الريف ، وفي الموضوعات
التي ترتبط بالفلاحين مصدرا للوحاته الفنية ،
واعطى لهؤلاء الناس كل الصفات النبيلة التي
كانت احتكارا للارستقراطية والبرجوازية ، وبدأ
يتحدى تزييف المدينة ، ويتحدى المفاهيم
الشائعة ، التي تصفع البرجوازي الجديد الذي
بدا يتكون ضمن المدينة الحديثة .

ان واقعية (ميه) تمثل خطوة هامة انتقلت
بالفن من الرومانتيكية والخيال الى الواقع ،
واقع الفلاحين ودأبهم في العمل الشاق ، وبالتالي
التأكيد على قيمة هذا العمل ودوره في الحياة
المعاصرة له .

وحين يتجه الفنان الى العالم الاكثر صدقا ،
فهو يتمرد على واقعه ، ويرغب في تبديله ،
ويكشف زيفه ، لمقارنته بعالم اكثر صدقا وصفاء ،
والفنان بدأ يملك حريته في ان يقدم لنا موقفا
اجتماعيا وفكريا وفنيا ، فهو شاهد على عصره
يصفحه ليقدّم بديلا له ، بديلا نراه في حياة اخرى
تحققت فيها القيم الضائعة في عصره .

ولقد توصل (دوميه) الى الموقف المماثل
عن طريق آخر فهو يرفض الواقع ، لكنه يعبره ،

ولا يقدم البديل ، انه يقدمه بشما ، وهكذا يدين
مافيه من قيم ، وان التشويه للبشر هو وسيلة
كشف نفوسهم وخباياهم التي تمثل واقع الناس
بصدق اكبر من تجميل الانسان وتقديمه ، وهكذا
يحقق صيغة عملية تساعد على كشف تهافت
وخواء المجتمع الذي يعيشه .

ولقد كان (كوربيه) اكثر عنفا في هجومه
على الواقع ، وفي تمجيده للطبقة الكادحة ، اذ لم
يقف عند حدود التمعية ، بل اخذ موقفا ثوريا ،
انضم الى (كومونة باريس) ، واصبح مسؤولا
عن المتاحف ، وحقق شكلا من التلازم بين المبدأ
وبين السلوك .

وهكذا اخذ الفنان يلعب دورا متزايدا
الاهمية ، واخذ يتباين هذا الدور حسب الفنان ،
موقعه ومواقفه ، وله اسلوبه في التمرد والثورة ،
لقد اصبح الفن شاهدا على عصره ولكنه اعطى
الفنان حريته في ان يكون موقفا خاصا .

... وهكذا بدا عصر جديد يلوح في الافق
منذ تلك الفترة ، وبدأ يتكون فن جديد له
اهميته ، وذلك لان ادانة الطبقة البرجوازية
وتمعية المجتمع الذي قدمته ، قد ربط بين الفن
وبين الافكار الاشتراكية التي انتشرت في اوربا ،
ولم تعد الحرية ، ومفاهيمها البرجوازية كافية
للتعبير الفني ، بل لابد من تجاوز ذلك الى مرحلة
جديدة .

وفي نفس الوقت ، بدا الفن يكون بعض
الصيغ الملائمة للطبقة الصاعدة البرجوازية ،
ويلتصق بهذا الواقع ، وهكذا حققت (الانطباعية)
صيغة تعبير جديدة تتوافق مع تطور البرجوازية
وذوقها وفكرها النقدي ، فهي مجدّت الواقع ،
وسمت لربط الفن بالحياة ، وقدمت الناس في
نزهاتهم وحفلاتهم واماكن لهوهم ، وهي لهذا
شاهدة على عصر ، لكن الواضح ان المقصود
بالواقع هو الواقع البرجوازي ، والمقصود بالحياة
هي هذه الحياة .

لقد انطلقت من حب الحياة ، وتمجيد
اللحظة ، والشاعرية في التقديم ، ووصلت الى
اقصى الذاتية ، حين فسرت الواقع على انه
ما يتمثله الانسان في لحظة انطباع ، وهكذا
وصلت الى الشكل المثالي من التعبير الفني ، لان
ربط التعبير بالرؤية اللحظية ، السريعة ، قد
جعلت الواقع الخارجي يتحول الى سراب لا قوام
مادي له ، بل سراب يضيع مع التبدل السريع
للنور .

وهكذا بدأ الفنانون يضيقون ذرعا بالانطباعية، ويتمردون على المفاهيم التي طرحتها ، وذلك لانهم ارادوا للفن ان يلعب ادوارا اخرى مختلفة كليا عن الصيغة التي قدمتها ، ولقد حقق عدد من الفنانين ذلك التمرد عن طريق رؤى جديدة وضعت الفن امام التحول الكبير الذي بدأنا نراه يتحقق في بداية القرن العشرين .

ولعل اهم هؤلاء الفنانين ، الفنان «فان غوغ» الذي استخدم ضربات الفرشاة بقوة وعنف لتصوير مأساة الانسانية الداخلية ، وذلك كي يؤكد على ترابط الفن مع الحياة ، وهكذا بدأت تجربة ربط الفن بالانسان ، وبمشاكله الذاتية ، وبدأت تتكون المدرسة التعبيرية .

لقد قال (فان غوغ) :

« انني استخدم اللون استخداما جائرا كي اعبر عن نفسي بقوة » .

وهذا يعني ان الفن لم يعد مجرد شهادة على عصر معين كما كانت تسمى الانطباعية لتحقيقه ، بل اصبح الفن شهادة على واقع انساني وعلى مأساة الفرد في واقع معين ، الانسان الذي لا ينسجم مع واقعه ، والذي يرفض ان يقبل بقيم هذا الواقع ، والمتنرد على جميع القيم التي يطرحها المجتمع البرجوازي .

ولقد تأكدت هذه الحقيقة فيما بعد عن طريق تجارب فنانين عديدين لكن (فان غوغ) اعطى للفن المعاصر جانبا كان الفن قد تجاهله ، الا وهو ترابط التعبير الفني مع حياة الفنان ، والتصاق الفن بالتجربة المأساوية لانسان يتمرد على عصره ، وتجسيد ذلك كله لونا وخطا وانفعالات نراها كالدوامات التي تعكس قلق الانسان وهمه .

ومن الفنانين الذين فتحوا امام الفن آفاقا جديدة في نهاية القرن التاسع عشر ، الفنان (غوغان) ، اذ لجأ الى عوالم بعيدة عن اوربا يرسمها ، وهذا يكشف عن شكل من الرفض للواقع الاوربي ، وبحث عن بديل على المستوى الفني ، وعلى المستوى الفكري ، وتوصل (غوغان) الى الرمزية التي توطدت بعده ، واصبح الفنان لا يقدم لغة فنية تحاكي الواقع بل يرمز الى الفكر الذي يريد تقديمه ، فالرمزية أصبحت لغة فنية جديدة يستطيع الفنان التعبير عن المظاهر الخارجية عبر أسلوب خاص يعتمد على تدرجات مساحات ملونة ، وهنا يلعب اللون دورا رمزيا ولا يقف عند حدود متابعة التقلبات الضوئية .

وتوصل (سيزان) الى تجربة فريدة من نوعها ، اذ حقق تطورا عظيم الاهمية ، حين رفض مثالية الانطباعية ، ليؤكد على الواقع المادي الموجود على شكل مستقل عن ادراكنا له ، وعن طبيعة الواقع الجدلية ، وسعى الى تحقيق فن له استمراريته التي تعتمد على أسس هندسية معمارية ، واراد ان يعيد الفن الى الحقائق الراسخة المستمرة رغم كل التبدلات .

ويمكن الوصول الى عدة حقائق أساسية من خلال ذلك البحث الفني الذي قدمه الفنانون ، اذ ان الفنان سعى الى حرية التعبير ، وعمق تجاربه وتوصل الى أسلوب شخصي لكن الشيء الواضح هو أن كل تطور يحققه الفنان ، يساعده على توسيع دور الفن ، وتوسيع غاياته وأساليبه ، وبالتالي اكتشاف الفنون الاخرى القديمة ، والاستفادة منها لتقديم فن عصري يحمل شمولية جديدة ، وهكذا تطورت الاشكال والاساليب وتعددت المضامين والاهداف .

وهنا تبرز حقيقة أساسية ، وهي أن كل تطور في التعبير الفني والاسلوب ضمن مرحلة معينة ، قد تبعه تطور في المضمون باتجاه التعبير الانساني ، فالفن يتوسع ويتطور عن طريق جدلية معينة يتناولها الفنانون ، فهو يربط نفسه بالعصر ، ويعكس مسلماته العلمية والفكرية ، ويطور الاشكال حتى يتمكن من التعبير بصدق عن هذا العصر ، ومن اجل طرح قيم مستقبلية ، وفي كل الظروف تزداد أهمية الفرد ودوره ، وهكذا تبرز بعض الحالات التي يصبح فيها الفنان مدافعا عن قيم طليعية فنية ، أو عن قيم اجتماعية أو سياسية .

وقد يتجاهله المجتمع لانه يريد تبديل بعض مفاهيمه وقيمه ، ولهذا قد يكون محدود التأثير على الواقع المحيط به ، وعلى مرحلته ولكنه يبدو طليعيا على مستوى التشكيل والمضمون .

وقد يلعب الفنان دورا أكثر أهمية ، فيكون محرضا ، ومؤثرا ، لكن المرحلة لم تكن قادرة على اعطاء الفنان الدور الطليعي المؤثر كله لظروف خاصة يعيشها الفن .

لهذا نستطيع القول بأن الفنان في هذه المرحلة عكس لنا واقع المجتمع الذي يعيشه ، وقدم تجاربه لهذا المجتمع فلم يفهمه ، وهنا تتجلى مأساته ، ذلك لان حرية التعبير الفني التي توصل اليها ، جعلته يأخذ دورا طليعيا ، لكنه ابتعد عن التأثير المباشر ، لهذا نجد الفنان يرسم لنفسه ، ولغة طليعية في مجتمعه يتحاور

ولقد مثل (ماتيس) اول الفنانين الذين حملوا عبء تطوير هذه اللغة ، ليصل الى تحقيق اهدافه .

لقد سعى (ماتيس) لتنظيم اللون في اللوحة لتلعب عن مشهد يجلب الراحة للمشاهد ، ويستريح العامل بعد تعب ، وان تطوير التعبير باللون ، يمكن الفنان من الوصول الى تحقيق هدفه ..

واعتمد على رشاقة الخط وليونته ، وحركته اللامتناهية التي تساعدنا على الوصول الى تحقيق الهدف ، واستعان (ماتيس) بالفن العربي وزخارفه لتحقيق هدفه ، وتوصل الى لغة قادرة على خلق جو يحمل الحياة يذهب جهد الانسان المتعب ، ويرضى للفن هدفاً ان يحقق هذه الراحة ، وهذه الوقفة .

وحتى يتمكن من تحقيق هدفه هذا توصل الى لغة خاصة .

وفي نفس الوقت سعى (بيكاسو) و (براك) الى فن بعيد النظر في اللغة التشكيلية ايضا ، ليعيد تنظيمها لتقدم لنا الاهداف الاخرى التي يسعى اليها الفنان ، ولقد نظم (بيكاسو) لوحته على اسس هندسية معمارية ، وطور هذه اللغة ، حتى تمكن من تحطيم الرؤية التقليدية للشكل المرسوم في اللوحة ، واعاد صياغة اللوحة من جديد على اسس معمارية .

وربط التكميبيون بين ذلك النظام الجديد للرؤية وبين الافكار الجديدة الانسانية ، وتوصلوا الى لغة تعبير خاصة ، لها قدراتها المتميزة ، ان الفن بدأ يلح على اهمية ودور الانسان ، وعلى اهمية تنظيم اللوحة ليعبر عن ذلك ، متحررة من كل القيود التقليدية التي تربط اللوحة بزمان ومكان وموضوع .

لهذا لا بد لنا من ان نتوقف عند (بيكاسو) وما قدمه للفن المعاصر ، ذلك لانه يمثل الرؤية الجديدة لدور الفن في تطوير المجتمع ، في بداية القرن العشرين ، لقد اعاد صياغة لوحته ، وربطها بمشاكل الانسان المعاصر ، ووظف ذلك كله ليلعب دورا طليعيا وثوريا ، ذلك لان الفن اصبح مع بيكاسو قادرا على التأثير على المجتمع المعاصر وعلى تطوير الرؤية فيه .

كما ان الفنان في عصرنا الراهن اصبح اكثر قدرة على التأثير في المجتمع اكثر من اي فنان آخر ، في كل العصور ، فهو يبدل الذوق ويجعل الناس تستمعين باللوحة لتقديم المنتجات الصناعية ، والنسجية ، وفي الوقت الراهن

معه ، وهو يتحدى القيم السائدة ويعكس آماله ، لكن الهوة ظلت عميقة بينه وبين مجتمعه ، وعزلته ازدادت نتيجة لطبيعته ، ولما حمله من فكر متطور عن واقعه .



المرحلة الثالثة

واذا انتقلنا الى المرحلة الثالثة من مراحل تطور تاريخ الفن ، نجد انفسنا امام مرحلة من أعقد المراحل ، وهي تعكس عصرنا الراهن ، وتقدم الشكل الاكمل لدور الفن في المجتمع .

وان من الواضح ان الفنان يريد تجاوز كلا المرحلتين السابقتين ليقدم اللغة المتطورة ، ويحرص على سعة انتشار فنه ، وازدياد تأثيره ، لهذا يعود الى بعض خصائص المرحلة الاولى ليستعين بها ليطور الثانية ، ويستوعب ما استجد على نطاق عام في الواقع الذي يعيشه ، ولهذا حاول ان يربط بين اللغة المتطورة ، وبين الواقع ، وهكذا اصبح ضمير عصره ، ولهذا فالفنان المعاصر فهم عصره اكثر من اي فنان آخر .

انه عرف ان عصره هذا عصر تقنية هائلة ، واكتشافات مذهلة ، ولا يمكن عزل الفن عنها ، وفي نفس الوقت لا بد من ربط هذا التطور الهائل الذي حققه الانسان بمفاهيم العدالة التي تمثل جوهر وحقيقة المجتمع المنشود .

وعرف ان تحقيق ذلك لا يكون الا من خلال اللغة الفنية ، الضرورية لتقديم فن عصري ، وهكذا نشأت مدارس واتجاهات فنية في بداية القرن العشرين تحت تأثير رغبة عارمة لتطوير لغة التعبير ، بحيث تصبح شمولية ، قادرة على استيعاب كل الحاجات مهما كانت ، وخضعت هذه اللغة لامتحانات عديدة ، وهكذا عكست العصر .

ونحن هنا امام التجارب الفنية الاولى ، التي نشأت في هذا القرن ، والتي سعت لتوليد لغة فنية جديدة ، تتجاوز لغة القرن التاسع عشر ،

نستطيع القول بأن التجارب الفنية أصبحت تتجه نحو صياغة ترتبط بالمجتمع المعاصر ، وهذا شرط أساسي من شروط المرحلة ، فالفنان لا يؤثر على مجتمعه ويسهم في تطويره ضمن اللوحة وحدها ، بل يمتد تأثيره الى جميع المنتجات اليومية ، وكلما تطور عصرنا ، كلما ازداد تأثيره الاجتماعي والفني والفكري ، مما يجعل الفن سلاحا خطيرا اذ اكتسب قوة جماهيرية ، واعلاما عصريا .

وترافقت تجارب (بيكاسو) و (ماتيس) بتجارب كثيرة معاصرة ، بحيث أصبحت التجارب الفنية مختلفة ، ولكل فنان اتجاهه الخاص ، ضمن مدرسة معينة لها اهدافها ، وهكذا تطورت المدارس الفنية ، وتكونت البيانات المختلفة لهذه المدارس التي تشرح الاهداف للناس ، وبالتالي أصبحت الاتجاهات الفنية ترغب في ربط مفاهيمها الفنية والفكرية والاجتماعية بجمهور واسع وتنشر أفكارها عليه .

فالسريالية وجدت عالم الحلم ، واوجدت فنا خاصا ، يمتزج الخيال فيه بالحقيقة ، وعمق الفنانون بحوثهم في هذا المجال حتى اوجدوا لغة خاصة سريالية لها تطبيقاتها المتنوعة الفنية ، والفكرية .

كما قدم التجريديون لغة خاصة بهم . لها صياغتها التعبيرية ، كما نرى في تجارب التجريديين أمثال (سولاج) و (هارتونج) و (بولياكوف) ، والتجريد ارتبط بتعبير لحظي عن انفعال آني ، لتقديم عوالم جديدة ذاتية ، أو هندسية ، لكن الهدف الاساسي لذلك كله هو الوصول الى فن بلا شكل محدد واضح ، وبدون وجود مشخص واضح المعالم ، وخلق خطي ولوني لتكوينات ، ومعرفة لحدود لغة الفن ووسائله التعبيرية الاساسية من لون وخط .

لقد توصل (موندريان) الهندسي الى التشكيلات المدروسة بعناية ، حتى درجة الاكتفاء بعدد قليل من الخطوط ولون اساسي ، ونظم ذلك في توازنات معينة ، ان أهمية ما قدمه هذا الفن لا ترجع الى دور سياسي يلعبه ، بل الى مفهوم اجتماعي ، ذلك لان العمارة الحديثة بزواياها القائمة وخطوطها المستقيمة قد قدمت تطبيقات عملية لهذا الشكل من التعبير ، وهكذا اعتمدت العمارة الحديثة مفهوما فنيا تشكليا يؤكد على أهمية الاقتصاد في الخطوط والاشكال ، والابتعاد عن كل خط لا معنى له ، ولا فائدة منه ، وهكذا أصبحت العمارة نفعية .

وعكست تجارب فنانين آخرين مثل (دي كيريكو) رغبة البحث عن عوالم جديدة ، فالإنسان يعيش عالما لا يطاق ، وهو غريب بعيد كل البعد عن تحقيق اهدافنا الانسانية ، لهذا يقدم الفنان لنا هذا العالم ، انسان يعيش في فراغ قاتل ضمن شمس حارة عجيبة ، ومع نماذج خشبية ، وضمن اقواس ، لا نرى فيها أي إنسان .

وهكذا توسعت آفاق التعبير الفني، وتطورت اللغة وتنوعت المواضيع ، من التكميلية الى السريالية ... والتجريدية ... والبيتايزيقية ... ومن الدادا الى ... المستقبلية ... والبنائية ... والتعبيرية ... وتعددت الصيغ ، واخذت أهميتها المرتبطة بالاهداف التي يسعى اليها كل تجمع من التجمعات الفنية ، واستفاد الفنان من كل التجارب الفنية القديمة ، وعبر عن كل الاهداف الموجودة ، مهما كانت وتوطدت دعائم عصر جديد بكل معنى الكلمة ، اسمه عصر (الفن الحديث) الذي يعزو الحداثة الى مفهوم متطور لصياغة اللوحة ، ولغة متطورة لتكوينها وتقديمها . وهكذا حقق الفن التشكيلي تطورا كبيرا على مستوى التشكيل والصياغة الفنية ، بحيث أصبح هذا التطور اكبر ثورة شكلية عرفها الفن في تاريخه ..

وفي نفس الوقت ألح بعض الفنانين على أهمية (المضمون السياسي) للعمل الفني ، وعلى دور الفن في تحريض الناس ، وتوعيتهم ، ففي (المكسيك) ظهر الفن المكسيكي الاشتراكي ، وسعى الى عمل لوحات جدارية ضخمة تلعب دورا في التوعية والتحريض ، استفادوا من التكميلية ومن التعبيرية ، ومن التراث القديم المكسيكي السابق لكولومبس ، لهذا قدموا لغة فنية جديدة لها أهميتها الجماهيرية .

وسمى الفنانون الالمان الاشتراكيين في العشرينات الى تقديم فن ثوري اجتماعي ، واستفادوا من كل التيارات الواقعية، والتعبيرية، وطوروا فن الحفر والمطبوعات التي تنتج عن هذا الفن واعتبروها وسيلة أساسية لربط الفن ونشره على نطاق الجماهير الواسعة .

وتأكدت هذه الافكار في اعمال (الواقعية الاشتراكية) التي انتشرت بعد الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي ، وهنا بدأ الفنان يلح على التماثيل التي توضع في الشوارع ، وعلى اللوحات الكبيرة التي تقدم الاهداف الاساسية للثورة .

يعكس لنا هذا العصر ، ويقدمه لنا ، وهو في نفس الوقت يطمح لتقديم البديل ، أي يطمح للسيطرة على الحاضر وتقديم المستقبل ، من خلال طليعية فنية وسياسية ، واجتماعية ، أي من خلال فن قادر على التعبير عن المشكلات السياسية الحيوية ، بأسلوب فني متطور ، ويصل للناس ، ويقدم طموحهم لعالم أفضل .



فإذا كان عصرنا هذا عصر العلم والجماهير ، وعصر نضال الشعوب للتحرر وبناء حياة أفضل ، فإن أفضل فن هو الذي يعكس ذلك كله بلغة فنية تكتسب طاقاتها من تراث الانسانية ، وتسعى للاستفادة من كل تطور ليخدم مستقبل الانسان ، والفن هنا ينقد ، يقسو ، يهاجم ، يقدم البديل ، حسب الاوضاع وحسب مواقف الفنانين ، ومدى قدراتهم على وعي حركة التاريخ .

ولن يكون بالامكان تحقيق وعي حركة التاريخ ، والتبشير بالمستقبل الا في النماذج الفنية الاصيلية الثورية والطليعية التي تكون قادرة على الانفتاح على كل تطور وعلى كل كسب يقدمه العصر للانسان لتضعه في خدمة الناس .

وهكذا يبدو ان عصرنا الراهن ، الذي حمل لنا الكثير من التطورات الهائلة على مستوى التقدم التقني والعلمي ، والذي اصبح عصر الجماهير ، هذا العصر يحمل لنا املا بفن شاهد على عصره ، مؤثر على جماهيره ، منتشر على نطاق عام ، يحمل لنا تطلعات ثورية بمآل أكثر عدالة . وهكذا يزداد ارتباط الفن بالمجتمع ، ويتحقق حلم الانسان بان يكون الفن فاعلا ، ومؤثرا ، ولا يبقى مجرد شاهد أو مجرد معبر عن أحداث راها الفنان وعكسها في أعماله .

وفي نفس الوقت قدم الفن الاوربي ضمن المجتمعات الرأسمالية تجارب عديدة متطورة لصياغة تجارب انسانية ، منها تجربة (فرناند ليجه) الذي رسم العمال ، و (غوتوزو) الذي قدم عدة لوحات واقعية خاصة لها أسلوبها الخاص . وغيرهما من الفنانين .

ومن ذلك كله نستخلص عدة نتائج هامة ، أهمها ان الفنان المعاصر يسعى لربط فنه بالأحداث من جهة ، وللتعبير عن الواقع ، وهو يسعى لتطوير لغة تعبيرة على عدة مستويات ، لتحمل المضمون ولتسهم في التطبيقات الحياتية للفن ، ولتكون شائعة على نطاق جماهيري .

لهذا نقول بان الهدف الاساسي للفن المعاصر ان يصل الى الجمهور الواسع ، الذي اصبح المتذوق الحقيقي ، وبالتالي لا بد من ربط الفن بمطالب الناس على المستويات الجمالية والاجتماعية والفكرية .

ولهذا فقد حمل كل تيار من التيارات وكل تجربة من التجارب السمات الخاصة بالواقع الذي تنبثق عنه ، والاهداف التي وظف الفن لخدمتها .

فمثلا انتشر فن (البوب آرت) او الفن الجماهيري في المجتمعات الاستهلاكية حيث تمكن الفنان من ايجاد لغة مشتركة له مع هذه المجتمعات ليلائم تعبيرة معها ، وصور الفنانون المثلثات الشهيرات والشخصيات الهامة واستعانوا بأدوات الدعاية المنتشرة في هذه المجتمعات .

وهكذا تطورت التجارب حتى وصلنا الى عصر فن التجميع او عصر فن الحدث (الهابينغ) ، واستعان الفنان بالتمثيلات والمشاهد المسرحية لتقديم افكاره .

ولهذا تطور الفن المعاصر تطورا مذهلا بحيث اصبح يلاحق العقل الالكتروني ، وعصر التكنولوجيا بموادها واشكال التعبير فيها ، وهكذا عكس هذا الفن العصر ، واستوعب كل الايديولوجيات ، وربط لغته الفنية بها ، واستفاد من ذلك كله ليمصق بحثه ويطوره ، بحيث تكاملت لغته الفنية .

ولكن بعد كل تطور شكلي نراه تبرز المشكلات التي يبعثها اعتماد الفن عن المشاكل الحياتية والسياسية ، ولهذا يسمى الفنان الآخر لتكميل النقص ، ليحقق التعبير عن أزماته وبالتالي ليكون طليعيا وثوريا معبرا عن أفضل التطلعات والآمال .

وهكذا نرى الفن المعاصر بمختلف اتجاهاته،

التراث في الفن التشكيلي العربي المعاصر

• خليل صفيه •

في الفن التشكيلي العربي المعاصر بدأت تتكون جملة من الاتجاهات التي تسعى الى خلق التمايز عبر علاقتها بالتراث ، وهذه الاتجاهات تلقى حول قضية البحث في التراث من اجل تحقيق هوية تشكيلية عربية اصيلة ، لكنها تتباين من حيث الدوافع ومنهج البحث ، وبالتالي تأتي النتائج على صعيد الانجاز الفني متناقضة بين اتجاه وآخر . وهذه النتائج لا يمكن فصلها عن موقف الفنان من الواقع ، من جهة ، والظروف الاجتماعية والسياسية من جهة اخرى . وعلى الرغم من تنوع القنوات التراثية « التراث كتاريخ - التراث المتحفي الفني - التراث الشعبي القائم في حياتنا اليومية » فان المشكلة الاساسية تكمن في التعبير عن الواقع ، والا فما هو مبرر البحث في التراث ان لم يخدم ذلك قضايا واقعنا الراهن . ولسنا هنا بصدد التنظيم في مسألة التراث ومناقشة رفضه او قبوله ، لكننا بصدد دراسة التجارب الفنية العربية المعاصرة المعنية بالتواصل عبر اقامة جسور معاصرة مع التراث ، وهنا تحضرنا جملة من التساؤلات التي نراها مشروعة حيال التناقضات القائمة في هذه التجارب وهي : لماذا التراث وما هي دوافع البحث فيه ؟ اي تراث هو المعني بالتواصل ؟ ماذا عن موقف الفنان ومنهج البحث ؟ وهل استطاعت التجارب

التي تبحث في التراث ان تعبر عن واقعنا المعاصر وهل ملكت تمايزها وما هي مكونات هذا التمايز ؟ لماذا التراث ؟

لاشك بأن قضية العودة للتراث ليست حكرا على حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة ، ذلك اننا نراها دعوة قائمة في مختلف الحركات التشكيلية العالمية المعاصرة لكن تختلف دوافعها من بيئة الى اخرى ومن بلد الى آخر . وبالنسبة لواقعنا تبدو الدعوة الى الافادة من التراث وقد ولدت نتيجة الاستلاب الثقافي الغربي والهوة القائمة بين نتاجنا الفني المعاصر وجذورنا الحضارية ، هذه الهوة هي نتيجة تراكمات من التخلف بدأت مع الحكم العثماني للوطن العربي ثم الاحتلال الفرنسي والانكليزي والاطالي . . . والحركات الفنية العربية التي ظهرت مع الاستقلال حملت معها في البداية اساليب الغرب وتقنياته وجمالياته وذلك من خلال تواجد بعض الفنانين الغربيين الذين قدموا مع الاستعمار ومن خلال الرواد العرب الاوائل الذين درسوا الفن في اوربا وعادوا لممارسته في الوطن ، واكثر من ذلك نقول ان اول كلية للفنون الجميلة في الوطن العربي أسسها فنانون اجانب وقاموا بالتدريس فيها لسنوات عديدة . .

واذا القينا نظرة على تلك البدايات التشكيلية من اداة التعبير « لوحة الحامل » الى الاسلوب مروراً بالجماليات الفنية الاوربية . . ومع تنامي الوعي الوطني والقومي بدأت قضية التراث تطرح نفسها نتيجة الوعي بحالة الاستلاب الفني العربي . . ويرى البعض انه من الخطورة بمكان ان تصدر هذه المسألة عن رد فعل لحالة الاستلاب الثقافي الغربي « ان طرح مسألة الاصاله في الفن ما زال خاطئا لانه يصدر كرد فعل للتنفوذ السياسي والفكري الذي يمارسه الغرب على بلاد العرب » ويرى البعض الاخر بأن عدم قدرة التجارب التشكيلية العربية المعاصرة على تحقيق الاصاله هو نتيجة لعدم وجود رد فعل يوازي حالة الاستلاب : « ان رد الفعل لم يكن بنفس قوة التأثير الذي أحدثه الفن الاوربي ، ذلك لاسباب اهمها ضعف الجانب النظري الخاص بالتوجه الفلسفي والفني لدى الفنان . . ولكن فهم فكرة اقامة وتأسيس فن عربي ملتزم يعني اصلا تأسيس فن بمنطق جديد : فن يشكل حلقة جديدة من الحضارة الفنية العربية ، حلقة وصل ، وحلقة انطلاق . » ، كما ان « السنوات

القادمة ستكون حاسمة بخلق رد فعل بمستوى آخر - كل ذلك من أجل أن يتحول رد الفعل الى فعل ابداعي متميز وفريد يناسب ماضينا ورؤيتنا الى المستقبل » والشئ المؤكد أن بعض النقاد طرحوا هذا الرأي بمعزل عن الاحاطة بمجمل الظروف التي رافقت ظهور تيارات الناصيل ، كيف بدات ؟ كيف تطورت ؟ الى اين وصلت ؟ ماذا عن مستقبلها ؟

ان الوعي بالظروف الاجتماعية والسياسية والوعي بالتطلعات القومية لابد ان يعطينا إشارة ما لطبيعة نشوء مسألة الاصاله في الفن التشكيلي العربي المعاصر وما طرأ عليها من تبدلات ، نقول لابد من الوعي بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية لقناعتنا العلاقة الجدلية بين مسائل التعبير الفني وبين الواقع الاجتماعي والسياسي . وفي هذا الصدد يقول ارنست فيشر : « ليس صحيحا أن ما نطلق عليه « الاسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر ، عن مرحلة اجتماعية ؟ الا نستطيع أن نميز « الاسلوب » في موقف عام يمتد من الملابس الى السياسة ، ومن الاخلاق الى السلوك . ومن الموسيقى الى الشعر ؟ » .

ان محاولتنا البحث في مسألة الاصاله في التشكيل العربي المعاصر ومسار تطورها لا تعني الوقوف عند حدود الشكل بل تعني البحث في مجمل ظروف الواقع وعلاقتها بالفن .

لقد تطور الاتجاه التراثي في التشكيل العربي المعاصر موازيا للتطورات والاحداث والمتغيرات الاجتماعية والسياسية التي مرت على الوطن العربي . وولد اساسا كرد فعل لحالة الاغتراب الثقافي الغربي . وان عودة الى بدايات التشكيلية العربية المعاصرة تؤكد هذا . . . التراث كتاريخ والتغني بالامجاد والبطولات العربية .

قد يتبادر لذهن البعض ان الاتجاه التراثي في التشكيل العربي المعاصر هو وليد مرحلة معينة او انه ولد متأخرا ، الا ان الشئ المؤكد ان هذا الاتجاه قد بدأ - بالتحديد - مع بداية الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وفي مرحلة الاستعمار الفرنسي والانكليزي . اي قبل الاستقلال والسيادة الوطنية . ولعل البحث في الفن العربي المعاصر في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن يكشف لنا الاتجاه التراثي كتاريخ وكيف تحقق كموضوعات قومية تاريخية جاءت نتيجة رد فعل لواقع الاستعمار ولعل من اهم رواد هذا الاتجاه الفنانون :



« محمود مختار »



زهره سليم

« مختار - توفيق طارق - عبد الوهاب أبو السعود - سعيد تحسين - مصطفى فروخ » حيث كانت أعمالهم تتمحور حول الموضوع القومي التاريخي فعادوا الى التراث كتاريخ ورسوم الامجاد العربية ونحتوا التماثيل النصفية للشخصيات البارزة في تراثنا العربي فصنع مختار عدة تماثيل لطارق بن زياد وخولة بنت الازور وخالد بن الوليد وعمر بن العاص ورسم مصطفى فروخ عقبة بن نافع ورسم توفيق طارق معركة حطين ومجلس المأمون كما رسم عبد الوهاب أبو السعود طارق بن زياد وفتح بيت المقدس ورسم سعيد تحسين صلاح الدين الايوبي ومعركة حطين وغيرها من المعارك العربية .. والسؤال الذي يطرح الان هو لماذا نحت مختار في مصر تماثلا لطارق بن زياد ورسم أبو السعود لوحة لطارق بن زياد في دمشق .. ولماذا يظهر نفس الموضوع في اكثر من قطر عربي ؟ او لنقل لماذا شمولية الموضوع القومي التاريخي والتفني بامجاد العرب وفتوحاتهم وبطولاتهم عند جبل الرواد قبل الاستقلال ؟ ولماذا غابت هذه الموضوعات بعد الاستقلال ؟ الانها كانت وليدة مرحلتها ، واقعها ولا يمكن تناولها بمعزل عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في تلك المرحلة .

ان وحدة الموضوع القومي التاريخي عند جيل الرواد الاوائل يعني العودة للتراث «كتاريخ» او لنقل العودة الى فترات تحقيق القومية - تاريخيا - وهذا لا يعني ان قوميتنا غير موجودة ونظر لها لكنه يعني انها في خطر . ومن هنا تأتي خصوصية العودة للتراث كتاريخ في فترة الحضور الاستعماري بمختلف اشكاله العسكرية والاقتصادية والسياسية والثقافية ..

ان عملية احياء التراث العربي والتفني بامجاد العرب وبطولاتهم عند «توفيق طارق وعبد الوهاب أبو السعود وسعيد تحسين ومختار وغيرهم » لا يمكن تناولها الا كنوع من انواع المواجهة في الوقت الذي تعكس فيه بداية مبكرة و متميزة للوعي القومي .. لقد جاء الفنان توفيق طارق ليمجد التاريخ العربي المشرق فأحدث اتجاهها في الفن تابع طريقه بعض من عاصروه وامثال «أبو السعود وتحسين » وظل حافظا هويته الفنية القومية من حيث الموضوع حتى اواخر حياته « كما تأكد التيار القومي في اعمال مختار الاولى ، فكانت تماثيله تنصدر المظاهرات القومية . وفي تلك الحقبة وجد تيار الاخياء العربي صدى في اعماله

فأخذ يتفنى بامجاد البطولات العربية ويخلدها في تماثيله لطارق بن زياد وخولة بنت الازور وخالد بن الوليد وعمر بن العاص .. »

لكن ماذا عن اساليب التعبير التي عالج من خلالها الرواد موضوعاتهم القومية التاريخية ؟ وهل كان هاجسهم القومي في الفن حكرا على الموضوع القومي التاريخي - فقط - وهل من اندفاعات ما تربطهم بالتراث على اصعدة اخرى غير الموضوع ؟

هذا يعني ان نميز بين قنوات تراثية متنوعة « التراث كتاريخ - التراث المتحفي كفن - التراث الشعبي كجمالية تحققت في الحياة اليومية » ولهجات تراثية مختلفة « الفن المصري القديم - فنون بلاد ما بين النهرين - الفن العربي الاسلامي واذا امعنا النظر في انجازات الرواد وموضوعاتهم القومية التاريخية ، فسنجد ان تلك الانجازات قد حملت في جوانبها تأثيرات الحضارات القديمة في المنطقة العربية ، فلم تقف تجربة مختار عند حدود التفني بالامجاد العربية « بداياته الفنية » بل تطورت باتجاه تملك خصائص النحت المصري القديم ، من حيث رسوخ القاعدة وضخامة الكتلة ذات الطابع النصبي ، كما في منحوتاته عن العمال والفلاحين ، ثم ظهرت في تجربته الفلاحة بملامحها المحلية وزينا المميز وادواتها الشعبية ، وهذه المسألة « التركيز على الملامح المحلية » تنسحب على رواد التصوير امثال توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب أبو السعود ومصطفى فروخ . ذلك ان الموضوع القومي التاريخي في لوحاتهم قد تحقق عبر تمثيل للخصائص الجمالية التراثية ، فظهرت الزخارف والاقواس العربية والكتابات كخلفية لبعض اعمالهم ، كما في لوحة مجلس المأمون لتوفيق طارق ، ولوحة انتصار صلاح الدين الايوبي لسعيد تحسين ولوحة عقبة بن نافع لمصطفى فروخ . وهذه الخصائص سكنت اخيرا نوعا من المثالية في التعبير ، وبصيغ تسجيلية وهنا نصل الى رسم اهم ملامح تجربة الرواد الاوائل وهي : ١ - ادخال ادوات التعبير الفربية الى الفن العربي ، ٢ - الاعتماد على التسجيلية كاسلوب للتعبير ٣ - التركيز على الموضوعات القومية التاريخية ٤ - الاهتمام بالتفاصيل في معالجة الموضوع ٥ - ظهور بعض الاندفاعات الفنية « كتابات - زخارف - اقواس » كخلفية لموضوعاتهم القومية .

الفني ، ونضع الاسس السليمة لاستقلال شخصيتنا الفنية ، من خلال تراثنا القومي المجيد » - رشيد وهي - .

« يعاني واقمنا في مظاهره وليس في جوهره سيطرة الطابع الاوربي ، وبالنسبة للفن فالمشكلة غير هذه ، فالفن عندنا يعاني السيطرة الغربية في جوهره وفي مظاهره ، وبيننا وبين تراثنا فترة انقطاع مظلمة » - حافظ الدروبي - .

ونتيجة لهذا الوعي بدأت مجموعة من الفنانين العرب الرواد تتجه الى قراءة تراثنا الفني والاعتماد على عناصره وجمالياته للتعبير عن الواقع وبروح العصر ذلك « ان من لا يرى عصره هو مثل الذي لا يرى تراثه » ، والمحك الاساسي للاتصال على حد تعبير احد النقاد « هي مقدرة الفنان على ان يربط ما يأخذه من تراثه وما يستفيد منه من تراث الانسانية بالواقع الذي يعيش فيه ، ولهذا نقول بان كل ما نحياه من تراثنا وما نسعى لاخذه من التطور في الفنون يجب ان يخدم - الواقع » .

لكن البدايات الفنية الاولى على طريق الاتصال عبر العودة الى التراث الفني قد نزعتم الى نقل العناصر التراثية وتسجيلها كما هي او تمثيل القيم الفنية في الحضارات القديمة على الارض العربية واذا استعرضنا تلك البدايات فسنجد التأكيد على طابع الفن المصري القديم في منحوتات « محمود مختار » و « أحمد عثمان » و « محمود مرسى » و « عبد القادر رزق » ، وفي لوحات « محمود سعيد » « محمد ناجي » « عبد السلام شريف » وغيرهم . كما سنجد خصائص فنون حضارة ما بين النهرين في بدايات نحت جواد سليم وهكذا . ثم تطورت تجربة سليم في النحت والتصوير وتركت بصمات واضحة في تجربة جيله ، ذلك ان هذا الفنان الكبير قد امتدت رحلته التراثية من فنون ما بين الرافدين الى الفن العربي ولا بد ان نقف قليلا امام نتاجه واثره ، يقول الناقد الانكليزي آلن نيم « هناك مجموعة من الفنانين الذين تساهم أعمالهم بشكل مباشر في تطوير اسلوب وطني مستقل ، واكثر من يشتهر من هؤلاء هو جواد سليم ، وهو نحات ورسام وان قيمة اعمال جواد سليم أصبحت القاعدة والمنطلق لاعمال من اتوا بعده من الفنانين » وهو يعتبر نقطة تحول هامة في الفن العربي المعاصر حيث يفلق الستار على جيل التسجيليين امثال وائده سليم باشا وعبد القادر الرسام والقيمقي ليبدأ مرحلة البحث عن الشخصية القومية عبر



« محمد ناجي »

بدايات البحث في التراث الفني وجيل محمود مختار وجواد سليم .

بدأت الدعوات تتجه الى الاهتمام بالتراث الفني ، فاختلفت الموضوعات التاريخية ، لتظهر العناصر الفنية التراثية من كتابات وزخارف والوان وقيم جمالية وتنوعت مصادر البحث التراثي الفني . فاتجه البعض الى فنون مصر القديمة او فنون ما بين النهرين ، والبعض الاخر اتجه الى الفن العربي ، وهناك من استلهم الفنون الشعبية المعاصرة . . الا ان كل هذه الدعوات والتجارب كانت تسعى الى الاتصال عبر ربط قيمتها وموضوعاتها المعاصرة بجذورها الفنية التراثية . وكانت تنتج عن رد فعل لحالة الاستلاب التشكيلي الغربي ومدارسه الفنية . . وهذه بعض اقوال الرواد في تلك المرحلة . « الفن العربي المعاصر يتحبط في فوضى من مختلف التيارات الفنية الاجنبية . وقلما يعبر عن واقعه او يستمد من بيئته وتاريخه » - مصطفى فروخ . . « لا بد ان نعمل للانطلاق والتحرر من كل ما يعترض اتجاهنا القومي الصحيح فنخلص من كل اثر اجنبي على تفكيرنا

بينها وبين الفن المصري القديم آلاف السنين ،
الا انه استطاع ان يقترب من جوهر المنطق
التشكيلي المصري وأن يصهر ذلك مع التأثيرات
الاجنبية وان يخلص بفن مميز فيه أصالة التراث
والمعاصرة معا . . »

استلهام عناصر الفن العربي

اذا كان الرواد الأوائل قد غاصوا في
الحضارات القديمة على الارض العربية فان جيل
الرواد الذي جاء بعد طرد الاستعمار الفرنسي
والانكليزي قد اعتمد على تراثنا الفني العربي
وعناصره من كتابات وزخارف ، وقيمته التشكيلية
والتعبيرية ومن رواد هذا الجيل نذكر : « ادهم
اسماعيل - نعيم اسماعيل - جميل حمودي -
مديحة عمر - شاكرك حسن - سيد عبدالرسول
يوسف سيده - سامي رافع - حامد عبد الله -
كمال سراج - ابراهيم الصلحي - احمد شبرين
كريم بناني - فريد بلكاية - محمد الميحي -
محمد شبة - محمود حماد - عبد القادر
ارناؤوط - حافظ الدروبي - حسين ماضي -
رفيق اللحام » .

ولكل منهم اسلوبه الخاص وشخصيته
المتيزة ، الا ان القاسم المشترك في نتائجهم يكمن
في استلهامهم التراث الفني العربي وانطلاق من
الكتابة العربية والزخارف وربط هذه العناصر
بالواقع المعاصر وبروح العصر . . ومنهم من
ربط عناصره التراثية بقضايا اجتماعية وقومية
راهنة ومنهم من اتجه الى التجريد الحاصل مع
محاولة عابرة للإشارة الى موضوع ما . . عبر
الدلالة الادبية لعنصر الكتابة العربية ، كما في
تجربة « شاكرك حسن » ، الفنان الذي ساهم
بتأسيس جماعة البعد الواحد التي تستلهم الحرف
العربي لبناء لوحة عربية حديثة ، ومن جهة اخرى
تنوعت استخدامات العناصر التراثية في تجاربهم
وتباينت وظائفها الرمزية والتعبيرية والجمالية ،
فقد اخذت تجارب جميل حمودي وشاكرك حسن
وكريم بناني وابراهيم الصلحي ومحمود حماد
منحى جماليا حديثا عبر الاعتماد على الخط
العربي كعنصر تشكيلي جمالي . في حين اتجه
« نعيم اسماعيل » و « ادهم اسماعيل » و
« محمد شبة » و « محمد الميحي » و « فريد
بلكاية » الى ربط عناصرهم التراثية بموضوعات
اجتماعية وسياسية وانسانية معاصرة ، ولعل
الحديث بشيء من التفصيل عن بعض هذه التجارب
يبين الى اي مدى وصل اليه اصحاب هذا
الاتجاه التراثي في استلهام عناصر التراث الفني

تيارات تراثية متنوعة ، وموضوعات معاصرة
» لقد استطاع ان يطرح مشروع استلهام
جوهريات التاريخ العربي ويربطها من وجهة
نظر عصرية بالواقع المعاش ، وهو الذي حاول ان
يجمع بين كلا العالمين الشرقي والغربي ضمن
نفاذ رؤيته الخاصة واعتماده الواسطي اساسا
في هذا المنهج ، وهذه اشارة تكفي لتوضيح رؤية
هذا الانسان صاحب تمثال نصب الحرية «
شوكت الربيعي - وحول تمثله لعدة قنوات تراثية
يقول الناقد جبرا ابراهيم جبرا عن منحوتته
البناء :

« لقد جعلها نحتا ناتئا في طراز فرعوني
اشوري ، على نحو كان شائعا عند بعض النحاتين
الاوربيين في الثلاثينات ، ولكنه ادخل فيها
المنظرة العربية . . كان يمر في تلك المرحلة بذلك
المخاض العاتي الاليم الذي لامر منه لشاب اخذ
يرى رؤى تثيره بأبعادها التاريخية من ناحية ،
وأبعادها الاجتماعية من ناحية اخرى . انه
مخاض لمستقبل بكامله . »

اما الرائد الاخر الذي ترك اثرا في منهجه
النحتي ورؤيته الفنية وتمثله للنحت القديم ،
فهو محمود مختار . . واذا كنا قد تحدثنا في
البداية عن موضوعاته القومية التاريخية كما
في منحوتاته « طارق بن زياد - خولة بنت الازور
- خالد بن الوليد . . وغيرها » . فان تجربة هذا
العنان التراثية لم تقف عند حدود استلهام التاريخ
العربي والتفني بأمجاده وبطولاته . . بل اتجه
الى خصائص النحت المصري القديم لطرح
موضوعات اجتماعية وسياسية معاصرة وفي مرحلة
حرجة من تاريخنا العربي المعاصر . .

« ان قيمة مختار تكمن في عدة امور اولها
انه استطاع ان يربط فنه بالمجتمع وان يجعل
الفن وظيفة اجتماعية الى جانب قيمته الجمالية
وبداياته كانت موفقه حيث استطاع ان يجسد
احلام شعبه وتطلعه الى الاستقلال والنهوض وان
يمثل اروع تمثيل معنى النهضة في انبعاث اصالة
مصر القديمة في حياتها الحديثة فتحول الفن
على يده الى ضرورة قومية بعد ان كان في مصر
القديمة ضرورة دينية . ثانيا : ان فنه كان اكثر
الفنون خلاصا من النفاق الاجتماعي وما فرضته
على الشعراء والكتاب من مدح الملوك ومجاملة
السلطين . فليس في اعماله تمثال واحد اخذ
هذا الاتجاه . بل على العكس كان فنه قوميا
خالصا يشيد بأصالة الشعب . ثالثا : ان بداياته
رغم انها لم تكن مسبقة ، بل كان على العكس



برهان كركوتلي

أحد النقاد « لانهاية في الخط وحرقة في اللون » ، وهذا يعني أن « أدهم » كان يعمل على إقامة علائق جدلية بين منطق التراث وروح العصر ، وقد ترك لنا فنا أصيلا متميزا ، وقد عاش هذا الفنان وشهد مرارة الاستلاب التشكيلي الغربي . . . وكان غريبا في فنه عن تجربة جيله التشكيلي ، لكنه كان أكثرهم وعيا للواقع الاجتماعي والقومي وأكثرهم بحثا عن صيغة تشكيلية عربية معاصرة . . .

وإذا كان « أدهم » قد اتخذ من « الارابيسك » منطلقا في فنه ، فإن « نعيم اسماعيل » قد اتجه الى الزخرفة العربية ، أو لنقل اتجه اليها الواقع المعاصر ليعيد صياغته بتحليل زخرفي ليس بمعزل عن روح الشرق ، وليرتبط الوان البيئة واشراق شمسها ، كل ذلك من خلال موضوعات نابعة من همونا الاجتماعية والقومية المعاصرة . وقد تنوعت الوشائج التراثية في تجربة هذا الفنان الراحل « أحد رواد الاصاله في فننا العربي المعاصر » ، فكان التراث الفني من زخرفة ولون وكانت الحياة الشعبية في ريفنا العربي بهمومها وجمالياتها ذلك النبع الذي أغنى تجربته الفنية واكسبها من خلال ابداعاته أصالة لانراها عند غيره من معاصريه .

يقول الفنان الراحل نعيم اسماعيل « هناك

العربي للتعبير عن الواقع المعاصر . لقد تمثل « أدهم اسماعيل » الخصائص الفنية التراثية فانطلق من « الارابيسك » للتعبير عن الواقع ، و بروح العصر ، ذلك أن افادته من التراث العربي قد تمت عبر موضوعات اجتماعية وقومية معاصرة وعبر صيغة للتعبير متميزة ، ولعل لوحته « القتال » من نتاج عام ١٩٥١ تعتبر بداية متميزة على طريق الاصاله .

كان « أدهم اسماعيل » منفتحاً على التيارات الفنية الغربية في الوقت الذي كان يؤكد فيه على سمات الفن في تراثنا العربي ، فالارابيسك في لوحة القتال قد تم بوشائج تعبيرية وفي لوحة الفارس العربي يطلع بمستقبلية ، وفي لوحة منظر من إيطاليا يقترب من التحليل الهندسي للواقع ، وفي لوحة مفاجأة في الغابة يقف على صيغ تجريدية « ان منطق التجريد قد تحقق في تراثنا الفني العربي قبل أن تعرفه الغرب بمئات السنين » ، وفي لوحة نهاية جسد يفيد من السريالية ، في الوقت الذي يسحرنا فيه بخطه الديناميكي « الشرقي » ، السيل والمتحرك بكل ليونة ورشاقة . وفي مجمل هذه اللوحات يشدنا « أدهم » الى الوانه الشرقية الخالصة . « حيث الوضوح في اللون والاشراق في الضوء » وخطوطه الرشيقه ، او على حد تعبير

بأن نعيش سيمفونية الوجود بشتى أبعادها ، أن نتواجد مع قوقعة ، أو نبتة ، أو أي كائن ما كان ، على سطح الأرض وفي فضاءها ومائها وترابها .. اننا كذلك سنعيش حروفية الخلفية كقراءة وليس كتدوين فحسب ، أي أن نتأملها فنكمل وجودنا بوجودها . » .

يعتمد « شاكر حسن » الخط العربي كمعصر أساسي تبني من خلاله اللوحة ، وينطلق من عفوية الرسم بالكتابة . أي أن حضور الكتابة في اللوحة لا يختلف كثيرا عن حضورها على الورق « الكتابة من أكثر أنواع الرسم عفوية ، وهذا ما يسعى اليه الفنان » .

تتكون اللوحة في تجربة هذا الفنان من خلال سطح لوني يشغل كامل مساحات اللوحة وعلى هذا السطح الذي يعتبر كخلفية للكتابات تبني الحروف بقيم حركية مختلفة لكنها متفقة مع بعضها البعض كحضور عفوي .. تماما كما في بعض إنجازات « محمود حماد » و « أحمد شبرين » ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء الثلاثة



سيد عبدالرسول

شيء مهم جدا في عمل الفنان يصعب أو يستحيل شرحه أو إيضاحه وهو قدرة الفنان على الاقتناع مهما كانت صياغته أو أسلوبه ، أن يتمكن الفنان من وضعك فوراً في عالمه وانت مقتنع بأنك حقا في عالم قائم . هذا أولا . وثانيا : أن تشعر بأنك ربما كنت تعرف هذا العالم في يوما ما .. وفي هذه القدرة يكمن السر .. سر الفنان العظيم الذي لم يقف في عالم ذاتي خاص ، بل أنه استطاع أن يستشف كذلك عوالم الآخرين وربما عوالم الملايين من الآخرين - وقد استخدمت العناصر القادرة على الحياة والمقنعة من تراثنا العربي ، وكانت القرية بصورة عامة أكثر صدقا وحفاظا على الأصالة وال عفوية والصفاء . ولم يخطر بباله يوما أنني لست واقفيا في أي عمل قمت به ، فانا من انطاكية ، مدينتي الجميلة التي احتلت من قبل غرباء حاولوا منعي من التكلم بلغتي واجبروني على تعلم لغتهم ففي ذلك محاولة لتغيير من انسان انا هو الى انسان لن اكونه ، وتلك كانت بداية محاولة التأكيد بتحد على الهوية العربية والأصالة التي لا تقبل الجدل في تلك الهوية . » ولم يقف « نعيم اسماعيل » عند حدود المادة الخام « الزخرفة » ولم يستلهم الماضي ويعتكف في محرابه ، بل عايش ما يمكن أن ندعوه بالتراث الحي ، المستمر في الحياة الشعبية الريفية ، كان يرى الأصالة في تلك الحياة ، في الوعي الجمالي الشعبي وقنواته المتعددة ، والتي ليست بمعزل عن تراثنا العربي في عمقه التاريخي وامتداده المكاني .. لم يسجل الزخرفة ، لم ينقلها ، بل كان يرسم الواقع بتحليل زخرفي ، هندسي ونباتي ، ويتخذ التبسيط وسيلة لاتنفي الواقع بل تغنيه ، تعمقه . لقد تجاوز المظاهر الخارجية من أجل الجوهر ، ومن أجل التعبير عن واقعنا العربي وربطه بجذوره . لكن ماذا عن بقية التجارب المعنية بالتأصيل عبر استخدام العناصر التراثية بروح معاصرة . ؟

لقد اتخذت بعض تلك التجارب من الكتابة العربية وسيلة لصياغة أعمال فنية معاصرة ثم أصبحت الكتابة غاية يحد ذاتها ، فتمحور البحث في الإمكانيات التشكيلية للخط العربي ، فطفت النزعة الجمالية مع إشارة خفيفة للواقع تظهر في كثير من الحالات من خلال الدلالة الأدبية للكتابة العربية . واتجه البعض الى نوع من المثالية - الفنان شاكر حسن على سبيل المثال - والذي يقول : « بإمكاننا أن نكتشف . بل أن نحيا الحياة الروحية الحقة لهذا العالم الخارجي - وما أجدرنا

الجمالي الحركي - معرضه في باريس عام ١٩٤٨»
ثم وجد الخط العربي طريقه الى تجربة الفنان
احمد شبرين الذي تابع المنحى في تجربة الفنان
ابراهيم الصلحي لكن بقيت الكتابة ذلك العنصر
الاساسي للبحث التشكيلي التقني .
يقول الفنان ابراهيم الصلحي :

« بدأت أولا بدراسة الطبيعة الى ان وصلت
مرحلة التجريد ، ثم اهتمت بالعوامل الاساسية
في التكوين ، وخاصة الخط العربي والزخرفة ،
حيث اعدت الخط العربي الى مرجعه الاساسي
كرمز لاشكال مرئية ، وهذا كان مفتاحا للمجال
الذي اعمل به الان ، وبالرغم من ان اكثر
المشاهدين يعتقدون ان عملي تجريديا الا انني اراه
واقعيًا ، وانا لا ابدأ بالموضوع ، انما يأتي الموضوع
من خلال العمل ، أي انني اهتم بالناحية التقنية»
واذا انتقلنا الى استخدام الخط العربي في تجربة
الفنان محمود حماد فسنجد ان الفنان قد وصل
الى صيغة تجريدية للتعبير تعتمد كثيرا على
العفوية على الرغم من المحاكمة العقلانية التي
تخضع لها في بعض الحالات ، المحاكمة التي تصل
بالخط الى بقعة عضوية او مساحة هندسية ،
أي تصل الى افقاد الخط خصوصيته وتحويله
الى اشكال هندسية مجردة .. وعن العفوية
يقول : « انا في الواقع لا اكتب وانما ادع حركة
الكتابة تسير يدي بعفوية مطلقة » وهنا يلتقي مع
« احمد شبرين - وشاكر حسن » ويضيف
« الفنان كما يقول بيكاسو لا يسمى وراء الاكتشاف
بعقلانية بقدر ما يكشف عفويا ، ففي بداية تجربتي
كنت اعالج موضوعات شخصية مستوحاة من
منطقة حوران ثم سرت في طريق التبسيط والتحويل
للمرئيات الى ان توصلت الى حدود التجريد ،
وهنا بدأت ادخل في تكويناتي الكتابة العربية
وهذا امر قامت به في السابق التكعيبية في فرنسا
حيث استخدم الفنانون الارقام والحروف في
اعمالهم وبعد هذه المرحلة اصبحت الكتابة العربية
لوحدها عماد التكوين في لوحاتي » .

ويظهر « يوسف سيدة » الفنان الذي يؤكد
على الكتابة العربية كعنصر تشكيلي ترائي يبنه
من جديد على خلفية شخصية تتكون من العناصر
الانسانية الا انه يسعى في بعض الاعمال الى شغل
كامل مساحات اللوحة بمشترات الكلمات والحروف
التي تقترب في النتيجة من الزخرفة ..

« لقد اهتم الفنان يوسف سيدة في بادئ
الامر بالخطوط المستقيمة والمنكسرة شديدة
التناقض مع بعضها ومع الارضية ، ثم وجدناه



قاموا بتكوين رابطة فنية ، تدعى « رابطة استلهام
الحرف العربي في الفن التشكيلي » وهنا يجرد
الفنان حروفه من معناها الادبي ، لكنه في بعض
اللوحات يقدم للمتلقي طرف الخيط ويتركه
ليكمل المعنى كما في لوحته المجد والخلود .. ففي
هذه اللوحة يؤكد على المعنى الادبي للعبارة ويدفعنا
لنكمل المعنى .. وفي مرحلته الحالية يستلهم
الكتابات المدونة بعفوية هنا وهناك على الجدران
.. وقد ساهم مؤخرا بتأسيس جماعة البعد
الواحد وعن هذا البعد يقول : « يقتضي استخدام
الحروف في التصوير او النحت استلهام البعد
الواحد . واقصد بالبعد الواحد : اتخاذ الحرف
كنقطة انطلاق للوصول به الى قيمة تشكيلية في
العمل الفني . » هذا وتعتبر الفنانة مديحة عمر
من رائدات استخدام الكتابة في الفن وتمثل
البدايات الاولى لاستخدامه في الفن التشكيلي
العربي المعاصر . « لقد بدأت مديحة عمر بالقاء
اول محاضرة عن استعمال الحرف العربي كتصوير
في واشنطن عام ١٩٤٦ وادخلت الحرف الى
معرضها الاول عام ١٩٤٩ لكنها انطلقت من مفهوم
سكوني للحرف في حين كان جميل حمودي قد
ادخل الحرف العربي الى التصوير في شكله



حامد عبد الله

بعد ذلك يقوم باستخدام خطوط لينة غير محددة الحروف ، ولكنها محددة الشكل ، مقتربة من مذاق الزخرفة ، وتتناثر على السطح في الوان عديدة متباينة بين الساخن والبارد ، مولدة من تجاوزها وتباعدها أشكالا لنساء رقيقات يديهن كما لو كن يتهايمن شعرا ، ويؤكدن انه لا يبحث في شكل الحرف بغية تطوير أو تدمير ، قدر ماهو وسيلة بما يحتوي عليه من غنى شكلي للتعبير عن رواته » .

« اما الفنان حامد عبد الله فقد تخطى تماما عن شكل الحرف العربي الاكاديمي المقروء ، واصبح الحرف لديه لايعني سوى مشير حيوي غني بالتقوسات والتلافيف ، ينطلق من خلال ديناميكيته الشكلية مولفا شخوصا ساخنة تتفجر على السطح ، مندفعة هادرة ، خشنه الملمس ، متفجرة بالاحمر البركاني ، او متسلية ، مناسبة متداخلة في بعضها ، متحاورة مع سطح حيادي من لون واحد متناقض معها دائما ، مسقطا من خلال ذلك التباين الحاد في الملمس واللون بين الشكل والارضية ، مايجعل من معاني الكلمات التي يصورها ينعكس للوهلة الاولى مع الشكل دون احتياج لقراءتها أو فهمها ، أي انه يسقط على شكل الكلمة دائما بعد تحويلها ما تعنيه ، فالخوف مثلا يتدفق من تلامس دائرة مسالمة تكمن في الواو أو الفاء مع الف حادة كالنصل ، والموت نشعره من خلال اندحار الخط وانحنائه لاسفل وسكونه تماما مع السطح ، والهزيمة تنعكس عن انحناء الياء والميم والهاء ، ووقوعها تحت خط حاد متسلط ، والحزن يبدو في ذلك الايقاع الرتيب ، وتلك الاستاتيكية التي يسبح فيها شكل الحروف وكذا وقوعها في اسفل الصورة سابحة في لون قاتم ، وهكذا .. والون لدى الفنان « حامد عبد الله » بتباينه وحدته ، او توافقه وهدوئه على السطح ، وكذا تناقضه او تعايشه مع الارضية الحيادية دائما ، يبدو معضدا لمضمون العمل ، وكذلك ملمس السطح الذي تحول فيه الحروف الى مايشبه المنحوتات البارزة ، او التشققات المتهاوية يبدو سائرا من حيث الوحدة العضوية في العمل في خط مواز تماما للتحويل في شكل الحروف وكذا الوانها . وبعد ابرز ما في اعمال الفنان حامد عبد الله ، هو وجود صراعين متوازنين ومتوازنين داخل اعماله ، صراع بين اشكال الحروف العنيفة الايقاع ، وآخر بين تلك الحروف والارضية المتناقضة معها من حيث الملمس وهدوء اللون ، وهذان الصراعان

هما عنصر الحيوية الاول في اعماله « - فاروق بسيوني - .

ويشكل الفنانون « محمد شبعة - محمد الميحي - فريد بلكاية » مجموعة فنية متجانسة ، تشور على تقاليد الفن الغربي ، وتوجه الى تراثنا العربي عبر معالجة حديثة ، ترتبط بالواقع الاجتماعي والقومي ، كل ذلك من خلال عناصر فنية تراثية مأخوذة بالقيم التعبيرية والرمزية التي تكشف اخيرا عن واقع معاصر . وقد اقام الفنانون الثلاثة معرضا مشتركا لاعمالهم .

يقول الفنان محمد الميحي :

« لقد فكرنا كمجموعة من المثقفين خاصة الذين درسوا في اوربا واصطدموا بتيارات الخلفيات الثقافية بالتعامل اليومي ، حيث احسنا باننا نوشك ان نصبح هناك ، ازاء تيارات اوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا كاتفاذ لانفسنا وكحل لهذا المشكل ان نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر اصالة ، فكونا مجموعة من الفنانين

يعتمد على التراث العربي في منطلقاته ويمكن ان تطبق نتائج البحث على الحياة اليومية ، فيستعين الفنان بعناصر مبسطة من التراث بطورها لتصبح لغة تشكيلية حديثة ، ونحن نجد في تجارب «شعبة - بلكاية - المليحي» الكثير من هذه العناصر . وهكذا دخل فهم الى العمارة والتزيينات الداخلية والكتاب . ان تجربة المليحي قد توصلت الى صيغ هندسية مبسطة، ولألوان صريحة تملأ المساحات لكن هذه الصيغ الهندسية تحمل رمزا تعبيرا متميزا ، فقد تحول الخطوط والمساحات الى نار تريد ان تحرق الشكل الهندسي المنتظم وتحطمه ، او تتحاور معه وتتناقض ، فكان الشكل الهندسي في صراع مع الشكل العضوي ، ومع الكتلة العليا الصاعدة ، وتشكل التموجات والحركة الهندسية علاقة جدلية متناقضة ليست مطلقة السكون ولكنها تتماوج وتتحاور ، ولا يختلف « محمد شعبة » في تجاربه عن « محمد المليحي » ، بل ان العلاقة المتناقضة تأخذ شكلا اكثر حدة ، فالخطوط الهندسية لاتتناقض مع الاشكال العضوية التي تتحاور معها ، ويحدث الصراع في نقطة الالتقاء ، لهذا فالاسلوب الهندسي الذي توصل اليه يحمل معاني رمزية ، على ارتباط انساني بالاحداث اليومية وحتى الاشكال المبسطة التي يرسمها تكشف لنا هذا النوع من التعبير بلغة مجردة واضحة المعنى ، وقابلة للتطبيق على نطاق حياتي يومي ، فالصيغ التجريدية المبتكرة يمكن ان تزين قاعة كبيرة ، ويمكن ان تأخذ معنى جماليا مبسطا يزيد من توسيع انتشار الفن اجتماعيا ، وفي نفس الوقت يحمل هذا الفن لغته الرمزية المتميزة والمرتبطة بالتراث ، اما « فريد بلكاية » فيلجأ الى اعطاء مساحات صريحة ذات ملمس متنوع غني ، والتعبير من خلال الحجم البارز المتحرك على سطح اكثر خشونة ، يذكرنا بالتراث العربي في مجال الحفر على المعدن المتنوع السطوح ، لقد حول « بلكاية » هذه المحفورات القديمة الى لوحات حديثة صنعت بالنحاس . ويتجه الفنان رفيق اللحام في مرحلته الجديدة الى استخدام الخط العربي كعنصر اساسي للتعبير . . وهو يجرب على مختلف الاصعدة البنائية والحركية والتعبيرية والزخرفية ، في الوقت الذي يبحث فيه في التراث الشعبي من عمارة وصناعات يدوية . ، وحول استخدام الكتابة العربية كعنصر فني تراثي يقول : « ان التاريخ الثقافي والحضاري للامم لم يعرف سحرا



محمد المليحي

والشعراء والقصاصين واصدنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف ، ولقد واجهنا الواقع ، بوجهات نظر حادة ، كان نقول : « التاريخ عنيف يجعلك تعرف فنانا لاقيمة له ، ولاتعرف آخر اكثر اصالة ، كان « ميكلائجلو » محصنا بالكنيسة والمظاهر ، وهناك معه « ميكائليون » عديدون ، اما المزخرف العربي ، هذا الفنان الاصيل فلم يعرفه احد ، لهذا قلت مرة : ان الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال (انجلو) ، وهذا الكلام كفيل باثارة ضجة من قبل الاوربيين ، لكننا كان لابد من ان نشعر القرب بوجودنا الحي ، كان لابد لنا من ان نصطدمهم » .

ويتحدث احد النقاد عن هذا التمرد على الثقافة الغربية والتوجه الى التراث العربي عند هذه المجموعة « محمد شعبة - محمد المليحي - فريد بلكاية » فيقول : « لقد بدأت عملية التمرد عن طريق وسائل عديدة لعل اهمها : اعادة النظر في اللغة التشكيلية لخلق طراز جديد من الفن

ونحن من الشعوب القليلة في العالم التي تزين جدرانها بالكتابة وبتقاليد يمكن اعتبارها (لوحات) .

ومع بداية السبعينات من هذا القرن تتسع وتمتد رقعة هذا الاتجاه الى التاصيل عبر ربط الفن بجذورنا التراثية العربية واستخدام عناصر من الفن العربي كالزخرفة والخط العربي، فتظهر عشرات المحاولات والتجارب التي تسمى للتعبير عن الواقع المعاصر ومن خلال مختلف التقنيات الفنية ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « ضياء العزاوي - رافع الناصري - لطيفة التجاني - مجيد جمول - فيصل سلطان - عيد يعقوبي - وجيه نحلة - خليفة التونسي - علي العباني - راشد العريفي - صالح ابوشندي - عبله العزاوي - محمود طه - ... وغيرهم .

التراث الشعبي والمسألة الاجتماعية :

كان للبحث المتحفى ردود فعل مختلفة « ان البحث في القبور والمتاحف يعتبر شيئا عظيما اذا كان ذلك يفجر شرارة داخلنا ، اما اذا كنا نجمع ونمنتج بعض الاجزاء في لوحة ، فهذا يعني اننا نحاول زرع عود جاف في مقبرة » - مصطفى الحلاج - ، وكان لتنوع الحضارات القديمة الاثر الواضح في ولادة لهجات معاصرة متباينة ، فاتجه البعض ممن عالجوا تلك الحضارات من جديد الى التراث الشعبي الحي في قنواته الابداعية المتعددة من حكايا واساطير واغنيات وامثال وادوات مستخدمة في الحياة اليومية « خرف - نسيج - حلي - .. الخ » . « الحث على فكرة التراث وارتباطه بالواقع ، كان يذهني الواقع القديم ، وحاولت التعرف عليه والافادة منه عبر مختلف العصور القديمة للمنطقة العربية ، وكان معرضي الثاني المستوحى من تجارب الاجيال والحضارات القديمة ، ثم اعتمدت العناصر التي تعيش حولي في الحياة الشعبية من شخوص وادوات وحكايا .. حتى اشجار الرمان ، والنبات الذي كان موجودا في البساتين ايام الطفولة .. » - نذير نبعة -

لكن البعض لم يستطع النفاذ الى عمق هذا التراث الشعبي ، فعالجه من الخارج ، برؤية ليست بعيدة عن رؤية السائح ، واستطاع البعض الاخر ليس النفاذ الى عمق هذا التراث فحسب ، بل استشفاف الجوانب الايجابية الخلاقة «علاقة الانسان الشعبي بأرضه، فلسفته جمالياته .. » وربطوا ذلك بمضامين معاصرة اجتماعية وسياسية ، كما في تجارب

مثل السحر الذي تتميز به الحروف العربية التي استخدمت كعنصر اساس في تجميل وزخرفة المنشآت المعمارية كالمساجد ودور العلم كما استخدمت في زخرفة المصنوعات كالنسيج والخزف والزجاج والمطروقات النحاسية والحفر على الخشب .. فالكتابة العربية ليست مجرد كتابة لانها تتميز باللمسات الفنية والجمالية ، وطبيعة اشكال حروفها تضفي عليها طابعا حيا .. لقد استخدمها كما استخدمت الزخارف التي تعود الى جذورنا العربية الاصيلية .. »

ويظهر « حسين ماضي » الفنان الذي درس في ايطاليا وعاش مع احد الفنانين الاجانب الذي قال له :

« اعرف نفسك اولاً .. وحتى تعرف نفسك

يجب ان تعرف تاريخك وفنون بلدك » .

فاتجه الى التراث العربي ، وكانت الحروف العربية ذلك المعين الذي لا ينضب لصنع عشرات اللوحات التي تتسم بالعفوية - تارة - وبالعقلانية والبناء الهندسي المحكم - تارة اخرى - وهذا ينسحب على طبيعة ألوانه التي تضعك في عالم تعبيري يستمد مادته من اشراقة وصراحة ووضوح ألوان المنطقة . اما التجربة التي تدفع الى الدهشة بألوانها وحروفها وتكويناتها . فهي تجربة الفنان عبد القادر ارنؤوط في استلهام العناصر التراثية من زخارف وكتابات والتعامل معها بعفوية ، لكن ضمن تكوينات هندسية محكمة .. تسمى الى الجمع بين الجوانب المادية والروحانية في هذا العالم ، كما تشير - احيانا - الى حالة صراع ترمز الى موضوع سياسي .. وعندما يتناول الكتابة العربية كعنصر تشكيلي يجردها من دلالاتها الادبية « المعنى » ، لانه غير معني بمحتواها الادبي والشكل الهندسي .. وهو يلتقي مع بعض التجارب المعنية بالخط العربي من حيث عفوية الانجاز ..

يقول الفنان في لقاء معه : « الاسس الاولى التي اثارت تجربتي الاخيرة هي الاهتمام بالنور من وجهة مادية وروحية ، في البداية طرحت النور من وجهة مادية وهذا له علاقة بالواقع وبعد انجاز عدة لوحات بدأت اشعر بالوظيفة الروحية للنور ، ودون تشبيه كنت احس بنوع من الاشراقية كالصوفيين . اما الكتابة فهي عبارة عن اشكال احرف اكثر مما هي كتابة لها معنى، لان عقليتنا ادبية ، واذا حاولنا طرح اشياء لها معنى فالمشاهد سيتترك اللون والخط والتكوين ويفكر بالمعنى الادبي للكتابة المطروحة في اللوحة

الاسطورة في الخيال الشعبي ، وبدأت اصنع لوحاتي عبر هذا المنحى الاسطوري « ثم تطورت تجربته باتجاه تمثل الفلسفة الشعبية بجوانبها المضيئة ، واستشفاف الروح الكامنة خلفها ، فتحوّلت لوحاته الى اعراس للحياة الشعبية مصوغة بمنتهى المحبة ، الا ان ذلك لم يمنعه من الكشف عن الجانب المأساوي في الحياة ، فقدم لنا المأساة ضمن اطار جمالي شاعري ، واكد على خصوصية الانسان في اللوحة من خلال الادوات والاشياء التي تحيط به ، هنا وهناك من زخارف وحلي وازياء وادوات شعبية مستخدمة في الحياة الشعبية ، والتي تكشف عن موقعه الاجتماعي ، . وقد تميز بطرحه ورؤيته للانسان الشعبي « كثيرون رسموا الفلاح ، لكن بعضهم كان يدفعك لرفضه من خلال اقحام فكرة مسبقة عنه ، عندما ارسم فلاحا ارسمه بكل محبة ، بل وقديسة - ايضا - » .

اما « الياس زيات » فقد انطلق من عناصر فنية شعبية مختلفة وافاد من تقنيات تراثية متنوعة ، اضاف عليها روحانية خاصة وبكثير من العفوية في التعبير ، كل ذلك تحقق عبر علاقات تشكيلية اسطورية ورموز شعبية لقد افاد من تقنية الايقونة ، وليس جديدا ان نقول بأن فن الايقونة قد استمد اروع صورة من الشرق العربي ، فكانت مدرسة القدس ومدرسة دمشق ومدرسة حلب .. « انا تناولت الايقونة كتقنية محلية ، لم ارسم الايقونة وانما استعرت المادة من حيث تركيب الالوان ، وطريقة وضعها على اللوحة ، ثم اخذت الشكل وطرحت المضمون الذي اردته ان يكون معاصرا ومعبرا عن مشكلات الانسان العربي » .

وعن الجانب الاسطوري في تجربة الياس زيات قالوا : « في بداية تجارب الياس زيات الفنية كانت تتردد فكرة وهي تتلخص في التعبير عن الشهيد وكانت هذه الفكرة شديدة التأثير عليه ، فقد رأى في الشهيد ذروة البطولة وفي الوقت نفسه فسر « الياس » الشهادة تفسيراً اسطوريا تماما ، فقد ربطها بالبطولة المتجددة التي تقدمها « الامة » ، فالشهيد حي يموت مرة بعد مرة ، فكانه عنوان حيوية الامة وتجدها ، ولابد من الاستمرار وهذه حقيقة راهنة ، لان الشهيد مطلوب دوما ، وقد ارتبطت هذه الفكرة بالاساطير القديمة عن فكرة الاحياء والشهادة من اجل مزيد من الحياة . ثم تجاوزت لوجاته التجارب القديمة ، وتمكن من اعطاء عالم غريب



عبد القادر ارناؤوط

« مصطفى الحلاج - نذير نبعة - عبد الرحمن المزين - الياس زيات - غياث الاخرس - اسماعيل الشخيلي - برهان كركوتلي - نزيهة سليم - ابراهيم مردوخ - علي غداق - عمار فرحات - راغب عياد - محمود سعيد - محمد ناجي - يوسف كامل - نزار سليم - حسن عبد علوان - ليلى الشوا - سعاد العطار - سليمان منصور - ممدوح قشلان - رفيق شرف .. وغيرهم » .

وهنا تبرز تجربة « نذير نبعة » كفنّان عالج المسألة الشعبية بأساليب مختلفة منذ بداية تجربته الى الان . فعرف الاسطورة الشعبية وربطها بواقع معاصر « لقد وصلت الى مرحلة كنت اعتبر فيها الاسطورة بمثابة المخلص الذي يصل حد الفلسفة لاحداث الواقع . كنت اعتبر الاسطورة الصيغة الفنية للواقع . وتمثلت صناعة

فيه من الحقائق والاساطير ما يجعله اسطوريا ، وفيه النكهة الشعبية ، وهو في النهاية يهدف الى اعطاء حقيقة راهنة في الواقع ترمز اليها هذه القصص والاساطير .

فهناك بطولة وشهادة وفداء وتشابك بين الاحداث بحيث لا يمكننا ان نضع حدودا دقيقة لما اشتملت عليه اللوحة ، وهناك رموز عديدة تؤكد على ترابط العلاقة الاسطورية بالحقيقية ، مثل اغصان الزيتون والاحصنة والحواريين ، مع رسوم شعبية وحرار دمشقية وبيوت تقليدية وكتابات شعرية او نثرية ، ... وهكذا يؤكد لنا « الياس زيات » مدى ترابط الاساطير الشعبية بالفن التشكيلي المعاصر » .

وتلد الاسطورة من جديد للتعبير عن الواقع المعاصر في تجربة الفنان مصطفى الحلاج ، في النحت كما في الحفر والتصوير . ماذا يريد الحلاج ، من الاسطورة ؟ هل يقوم باحياء الاسطورة القديمة ؟ او يصوغ الواقع المعاصر بعلاقات اسطورية ؟ في بداياته قام باسقاط الاساطير القديمة على الواقع المعاصر . كما في لوحته « داجون والقمر » ثم تطورت تجربته بانجاه تملك العلاقات التشكيلية الاسطورية لطرح مضامين اجتماعية وسياسية معاصرة .

وحول هذه المسألة يقول « الحلاج » في حوار معه : « هناك فرق شاسع بين ان تفهم الاسطورة وان تحسها ، وبين ان تبحث عنها في دفات الكتب وان تفجرها من اللاوعي الاجتماعي الذي تخزنه وبين ان ترى العالم بشكل كابوسي ، اي ان تمتزج الاشياء ببعضها وبين ان تبعد عن ارضك ومكان طفولتك ، وفي المنفى تتحول كل الاشياء الى كتل حية تحمل الحلم والذكرى ، بمعنى ان تتحول الشجرة التي كنت تلعب تحتها والاحجار التي تقفز عليها ، حتى رائحة المطر في هذه البقعة تاخذ طابعا خاصا وتحت وطأة الحنين ينسحب التاريخ كله من خلال الاغنية والحدوته وسهرات المساء ، وتبدأ في خيالك المقارنة بين تلك الفترة ومآنت عليه الان وترى الاف الخيام تهددها العواصف والامطار ، وتكون لديك القدرة على التعبير . فكيف تقف امام كل هذه الخبرات وتسكت عن تفجيرها - هنا تسحب الاسطورة لتدق الجذور ولا تبقى مساحة الخيمة الالحظة زمن وليست ارضا تنبت فيها جذور الاطفال الذين ولدوا عليها » .

ثم تنتقل الى « احمد الشراوي » الفنان الذي بدأ حياته كخطاط « واكتشف بعد فترة

من الزمن اهمية الوشم والعلامات التي نراها في المصنوعات الشعبية وفي الكتابات . واستطاع ان يجمع بين التقنية المتطورة والرغبة العارمة للعودة الى خلق الاشكال الزخرفية والشعبية تحت تأثير الصيغ الحركية والموسيقية الجديدة . والمتعمن في اعماله يحس بالعالم الداخلي الفني الزاخر بالاحاسيس العارمة التي اعادت التقنية خلقها عن طريق مواد حديثة ووفق فهم صوفي لابعد الحدود » . و « نرى تجارب للفنان العربي بلقاضي تاخذ صيغة اخرى فهو يستقي من التراث الشعبي ويحاول ان يوجد العلاقات الجمالية الخالصة ، فالوجوه بصيغها الخاصة والتداخل بين الاشكال البشرية والزخارف تعطي لاعماله احساسا بمدى صلته بالصناعات اليدوية الشعبية » . ويبرز الجانب التسجيلي في تجربة الفنان عبد الرحمن الزين ، وبالتحديد مرحلته الاخيرة المستمدة من الفنون الشعبية « ازياء شعبية - ادوات مستخدمة في الحياة اليومية - رقصات شعبية - حلي - اساطير ... الخ » .

كما يسعى لخلق حالة تواصل بين التراث الشعبي القديم والمعاصر ، من اجل تأكيد الجذور الحضارية ، الا ان القيمة الاساسية لتجربته تكمن في اصراره على تسجيل ادق التفاصيل والملاحم والجماليات المستمدة من الفنون الشعبية ، فهو عندما يرسم امرأة بزي شعبي ، يسجل الزي كما هو بزخارفه وتكويناته والوانه ، وهذا ينسحب على لوحاته التي تستلهم الاساطير الشعبية القديمة حيث يبرز الجانب التسجيلي لهذه الاساطير القديمة وللادوات والازياء التي كانت تستخدم - قديما - ففي سلسلة لوحاته « من الاساطير الكنعانية - رقصة المعابد - تقديم القرابين .. وغيرها » يؤكد - عبد الرحمن - مرة ثانية على التسجيلية وكأنه يقوم بعملية تاريخ للحياة الشعبية عبر فنونها وجمالياتها .. لماذا ؟ لانه يريد ان يقول في النتيجة بأن العربي الفلسطيني المعاصر موجود على ارض فلسطين منذ اقدم العصور .. واستخدام التراث الشعبي عبر هذا المنحى التسجيلي يحقق الذات الفلسطينية التي تعاني من مختلف اشكال القمع والابادة ، فالكيان الصهيوني الدخيل لم يقف عند حدود اغتصاب الارض العربية الفلسطينية وطرد الشعب العربي الفلسطيني من وطنه بل حاول ويحاول باستمرار طمس التراث العربي الفلسطيني

وتزييفه وسرقته من الفنون الشعبية الى العمارة مرورا بالاثار وغيرها ، وعندما يعجز عن طمس بعض المعالم العربية الفلسطينية يقوم بنسبها اليه ، وبالتالي فان محاولة « المزين » تسجيل التراث الشعبي الفلسطيني المعاصر وربطه بالتراث القديم ، تأتي لتؤكد على الهوية العربية للفلسطيني المعاصر وجذوره الحضارية على ارض فلسطين العربية .

يقول الفنان عبد الرحمن المزين : « لقد طرحت الموضوعات التي اتسمت بالجانب الوثائقي التسجيلي « الالهة - تقديم القرابين - الدبكة الكنعانية - الازياء الكنعانية - الادوات الكنعانية التي كانت تستخدم في الحياة اليومية » والمقصود بهذه الموضوعات هو التعريف بتراثنا العربي الفلسطيني والذي استمر في الحياة الفلسطينية المعاصرة الى الان ، فعلى صعيد الوحدات الزخرفية - مثلا - نجد غصن الزيتون ، المربع ، الدائرة ، المثلث ، اي مجموعة من الزخارف استخدمت في التراث العربي الفلسطيني وتستخدم حاليا في زخرفة الازياء الشعبية وهذا ينسحب على توزيع الزخارف وتكويناتها ، نفس التكوين والشكل الزخرفي نراه في التراث كما نراه في الزي الشعبي الفلسطيني المعاصر .

وقد درست وطرحت في اعمالى - ايضا - اساطير الاجداد ولاخرج بمضامين ايجابية وكرد علمي على الصهاينة ولبيان اننا موجودون على هذه الارض منذ اقدم الحضارات وهذا ما اریده من الاسطورة » .

ولعل تجربة الفنان اسماعيل الشخلى من التجارب الجادة التي ملكت الاستمرارية في استلهاام التراث الشعبي وامتلاك جمالياته وخصائصه ومميزاته وطرحتها بتكوينات معاصرة وحديثة .

ان تجربة هذا الفنان في تعامله مع التراث الشعبي قد بدأت مع بداية تجربته عام ١٩٤٥ واستمرت الى الان .. وقد وصل الى مرحلة اصبحت فيها المرأة الشعبية بزيها وحليها وادواتها ... وزخارفها .. تشكل العنصر الاساسي لاعماله في التصوير ، وفي كثير من اللوحات تشكل العنصر الوحيد الذي يبنى على خلفية من الالوان الشرقية المستمدة من بيئة الفنان بشمسها الحادة وضوئها الدائم .. انها اعراس للحياة الشعبية .. بكل افراحها واحزانها .. وعن هذه الحياة وعن المرأة الشعبية ودورها في لوحاته يقول الفنان في حوار معه :

« لقد بدأت من الريف .. من القرية .. من الانسان الشعبي البسيط . الطيب وكانت هذه الحياة وما زالت ينبوع الذي لا ينضب بالنسبة لاعمالى الفنية ثم توجهت الى النساء الشعبيات ، كتكوينات والوان وحركات وبصراحة اقول : وجدت ضالتي في المرأة الشعبية ومن خلالها طرحت عشرات الموضوعات المستقاة من الحياة الشعبية ، الزيارات ، الاعراس ، الاعياد ، الامسيات .. فاخفى الخط وطففت الالوان التي تجد صداها في الوان الزي الشعبي للمرأة .. ولم لا وانا ابن هذه الحياة الشعبية بكل ماتحملة من دلالة » .

ونجد سحرا خاصا يحمل الكثير من الرقة وشاعرية الحركة والالوان في العناصر الانسانية والفنية الشعبية في تجربة الفنانة نزيهة سليم « شقيقة الفنان الكبير جواد سليم » التي درست الفن في فرنسا ، لكنها قدمت تجربة متميزة في استلهاام التراث الشعبي وتأكيدها على الموضوعات الشعبية ، وتعتبر التلميذة المخلصة للفنان جواد سليم وبالتحديد تجربته في التصوير التي انطلقت من الواسطي ، كمدسة متميزة في التصوير العربي .

لقد جمعت نزيهة ، وبمئتهى الانسجام بين عناصر انسانية شعبية ووحدات زخرفية محققة كتصوير ، تبدأ من المثلث وتنتهي بالهلال الذي يسبح هنا وهناك بين العناصر والاشكال ليحركها برشاقة تكوينه وانسيابيته وعبر هذه العناصر طرحت نزيهة ، مختلف اساليب التعبير من الواقعية الشاعرية الى التجريد الهندسي ، الا انها لم تنف الواقع الشعبي بل اغنته بحدائتها ، بحسها المتميز بروح العصر .

تقول الفنانة نزيهة سليم : « انا انتمى الى المدرسة التي اسسها المرحوم جواد سليم وسأبقى وفية لها . انها تحمل ملامح المدارس الفنية العربية ، وعلى الرغم من التشابه الواضح بين



تجربتي وتجربته فانا لا اريد ان اتخلص من هذا الشبه الذي يربطني به ، حتى ولو كان من الممكن التخلص منه » .

اما الفنان برهان كركوتلي فينتطلق من الرسوم الشعبية والموضوعات المطروحة من خلالها ، في محاولة لامتلاك مميزات وفلسفتها وبرؤية مثالية ، ويستخدم عشرات العناصر الشعبية من زخارف وكتابات وازياء وعماره وادوات في لوحة واحدة تزدحم بالاشكال التعبيرية والزخرفية وقد تتداخل هذه الاشكال ببعضها على نحو اسطوري او تناقض لتبرز صراعا ما بين الانسان الشعبي وواقعه ، والى جانب ذلك يعيد « برهان » احياء العديد من الحكايا والاساطير الشعبية وبروح الفن الشعبي ولعل الجانب التشكيلي الملفت للنظر في تجربته هو اصراره على زخرفة كل مساحات وكتل اللوحة ، فهو يزخرف الثوب كما يزخرف البناء والادوات والاشجار والارض والسماء ، حتى الطيور يقوم بزخرفتها بحيث يعطي في النتيجة طابعا زخرفيا خالصا على الرغم من الاشكال التصويرية .

وفي مجال الحفر تتألق تجربة « عياث الاخرس » بحرارتها المستمدة من الحفر في الفن الشعبي بقنواته المتعددة وتمتد علاقته الى الحياة الريفية يقتطع منها مشاهد وموتيفات الى عالم متميز بنقاوته ، عالم يكشف لنا عمق ارتباط الانسان بقريته ومنزله وحيواناته الليفة ... ومرة ثانية يأسره الريف بترائه الشعبي ، فيبحث في فلسفته عبر جمالياته واشكاله الشعبية وليخلص الى تجربة فنية متميزة بمدى تمثلها للريف لا بمظاهره واشكاله ، بل بروحانيته وفلسفة انسانه .

لقد تطورت تجربة « عياث » في تملكه للتراث الشعبي باتجاه التلميح لا التوضيح فهو في خرقه للمظاهر الخارجية في الواقع ، لا يقدم محتواه لقمة سائفة ، بل يدفع المتلقي لمشاركته كشوفاته ، جمالياته ، عالمه الجديد الذي ليس بمعزل عن روح التراث الشعبي .. وطبيعة الريف .. وقد اعتمد على الحوار الهادي ، بين الكتلة الصغيرة والفراغ الكبير ، هذا الحوار الذي يذكرنا بحركة الانسان في البادية ، في الارض البكر .. لقد تنقل الفنان بين سهول حوران وبوادي تدمر وقرى حلب ودمشق .. وهنا نذكر سلسلة لوحاته عن معلولا .. القرية التي تسكن الجبل منذ مئات السنين وقد اجمع النقاد بان لوحاته عن معلولا تمثل كشفا عن الحياة في معلولا .. نعم الحياة في معلولا ، وليس معلولا الجبل والمنزل

فحسب . حيث دخل الفنان الى عمق هذه المنازل ورسم الانسان بحالاته المختلفة وقدم لنا لوحاته تحت عنوان « الحياة في معلولا » وهنا لابد ان نشير الى حقيقة ان ما وصل اليه الفنان في تجربته هو نتيجة لجولاته اللامتناهية في الريف والتي اصبحت تشكل مخزونه البصري والانفعالي الذي لن ينضب طالما يتصل بالريف ويعايش انسانه .

خاتمة

لا بد من التنويه بان ما قمنا به ليس نقدا « بالمعنى العلمي » لاتجاهات فنية تراثية متنوعة اخذ اصحابها على عاتقهم مهمة تاصيل الفن العربي المعاصر وربطه بجذوره التاريخية والحضارية ، لكننا قمنا بمحاولة متواضعة ، لعرض هذه الاتجاهات وتصنيفها وربطها بمراحلها ، وقد كشفنا عن هاجسها والطرق التي سلكتها والعناصر التي استخدمتها في بحثها التراثي ، وقد ربطنا ذلك باقوال بعض الفنانين التي عرضناها دون نقدها ، واخيرا اشرنا الى الواقع التي عبر عنه اصحاب هذه الاتجاهات ورؤيتهم له ، والواقع الذي نعيشه هو الواقع في مرحلتهم ، ذلك ان النماذج التي تناولناها بالعرض تعود الى بداية هذا القرن وتمتد الى الستينات . واذا كان لا بد من الاشارة الى شيء ما ، فاننا نشير الى ان مسألة البحث في التراث ، اي تراث كان ، لا بد وان تخدم في النتيجة واقعا المعاصر ، ولا بد ان يتم ذلك بروح العصر وتقنياته . بحيث يتحول جديلا ما نأخذه من تراثنا وما نعيد منه من عناصر فنية وفلسفية ، وجمالية ، وحياة ، الى شيء خاص بنا نحن المعاصرين ، فليس المهم ما نأخذه من التراث ، بل المهم هو قدرتنا على هضمه وتمثله وطرحه من جديد بما يتفق مع هاجسنا في الكشف عن واقعنا وتلك قضية لا تتم بمعزل عن الوعي الاجتماعي والسياسي ... وبمعزل عن الوعي بروح العصر الذي نعيشه ...

الا ان الشيء المؤكد هو انه لا تميز في الفن على صعيد حركة فنية ، ان لم يتحقق ذلك عبر جسور تربط هذا الفن بالتراث وهذا ما تحقق لكثير من الحركات التشكيلية المعاصرة ، كالفن المكسيكي المعاصر والفن البولوني المعاصر ...

واذا كان هناك ثمة صراعات وتناقضات في اتجاهاتنا الفنية المعاصرة المعنية بالتاصيل فتلك ظاهرة صحية ان صح القول بانه نتيجة لهذه الصراعات لابد ان يتمخض ذلك عن ولادة حركة تشكيلية عربية اصيلة .

رواد الحركة الفنية

في سورية

دراسات محلية

الحديث عن خلق شيء من لاشيء ، ولهذا فان صيغة معينة من التعبير الفني قد ولدت نتيجة لحاجات محددة ، ومثلت هذه الصيغة ... البداية المقبولة ، والمحاولة التي تتلمس الطريق الى حقائق جديدة ، وقد انقلبت البدايات الضبابية ، الى عمل فني بفعل ارادة انسان ما ساعدته الظروف على تقديم ما هو متميز نوعيا عما سبقه ، وتتابع التغييرات بعده ، حتى تكونت حركة فنية لها شخصية محددة ، ولها هوية واضحة ، نلمس وجودها ، ونحس بها رغم كل تغيير او تبديل .

الرواد الاوائل

لهذا اعتاد النقاد على اطلاق كلمة (رواد) على هؤلاء الفنانين الذين كان لهم شرف وضع اسس البداية ، وتقديم المنعطف ، الذين ادخلوا الفن في مرحلة جديدة ، تستقل عن الصيغ الهيولية الاولى ، وتبتعد عن الفنون التقليدية المألوفة والموروثة ، سواء منها ما كان شعبيا او حياتيا يوميا ، الديني او الدنيوي ، لهذا ابتعد الفن في مرحلة الرواد عن الصناعات التقليدية واليدوية والحرفية ، وعن الرسوم والكتابات المعروفة على نطاق عام ، واتجه الى تقليد الاساليب الاوربية الغربية معتمدا على اللوحة المؤطرة على شكل نافذة ، وعلى القيم الفنية الوافدة ذات الطابع العالمي المعروف .

واختار الفنانون موضوعاتهم من الوجوه ، لرسم حاكم او متنفذ ، ولوضع اللوحة في صدر المكان ، الى جانب الكتابات والخطوط التقليدية ، محاكاة للسلطين

لكل بحث بداية تحددها منطلقاته ، ومنهجها يساعد على توضيح مسيرته ، وخاتمة تجمل الاهداف ، وتستقرىء النتائج ، وتقدمها للقارىء ، لهذا لا يمكن دراسة اية مرحلة تاريخية بدون معرفة لبدايتها ونقاط انطلاقها ، والتي تعني ان لحظة من لحظات الزمن قد توقفت ، واعتبرت بداية وجمدت ، لانها تمثل ولادة جديدة لشيء قد انبثق ، وتبدلا نوعيا لامر قد حدث ، ولهذا اختارها الباحث ولم يقبل بغيرها ، وهكذا تتحدد المنطلقات الاساسية للحركة الفنية ، التي تقدم عبر تحليل علمي ، يملك منهج البحث ، والرؤية العلمية لما يرى خلف الظواهر ، وما يلمس وراء التطورات .

وكل ولادة جديدة ، هي نتيجة لتراكم معين في الماضي ، انتج ما هو جديد نوعيا ، واسهمت الظروف المختلفة في تهيئة هذه اللحظة لتصبح بداية ومنطلقا ، وتالت التغييرات التي تعطي صورة عن تطور هذه الحركة . وعن مراحل انعطافها ، ونهى هذه التغييرات الجزئية التي تطفو على السطح الى تغييرات شاملة نوعية في لحظة من اللحظات التي تساعد الظروف الخارجية على البروز الى العيان .

لهذا اذا اردنا ان نتحدث عن البداية ، التي انطلقت الحركة الفنية في سورية منها ، لابد من اكتشاف نقطة البداية وظروف التغييرات الكيفية التي حددتها التبدلات الجزئية ، التي اسهمت في نقل الفن من صيغة الى اخرى . ولا تكون البداية من العدم ، لان الفن يوجد نتيجة لموامل ملموسة مؤثرة وفاعلة ، ولانستطيع

العثمانيين الذين استقدموا الفنانين الاوربيين لرسم لوحات وجوههم ، على نمط الإباطرة والملوك والنبلاء . ومن هذه البداية ، وتحت تأثير الرغبة في المحاكاة والتقليد ، ونتيجة لها ، عرفنا الفن الاوربي بصيغته التقليدية ، ونقلنا اساليبه ، وابتعدنا عن الصيغ المحلية ، والاشكال التقليدية ، والمفاهيم الشعبية للفن ، وتبدلت مفاهيم التعبير الفني ودوره ، وبدانا نأخذ بقيم فنية جديدة وافدة .

ويمكن ان نمرؤ ذلك الى مرحلة اليقظة الحديثة التي عرفها العرب في بداية القرن العشرين ، اذ بدانا نجاري الاوربيين في جميع انماط الحياة ، وارتبط ذلك ببداية انتشار الافكار القومية في الوطن العربي ، والبحث عن اشكال جديدة من الثقافة المعاصرة ، تحل محل الانماط السائدة فترة الحكم العثماني ، وهكذا اخذنا الفن التشكيلي بصيغه الاوربية التقليدية ، وبدانا نجاريهم في اسلوب التعبير الفني وفي المواد المستخدمة والتقنيات ، وحتى في فهم دور الفن وعلاقته بالحياة .

وهكذا نشأت حركة (الرواد) في هذه المرحلة ، تحت تأثير خارجي له عوامله السياسية والاجتماعية ، وخضعت هذه الحركة في مسيرتها الى تأثير عوامل محلية طورت التعبير وربطته بالواقع ، لهذا نستطيع القول بان حركة الرواد قد خضعت في تطورها الى عوامل اساسية اثرت عليها ، بعضها خارجي تمثل في التدخلات الاجنبية . ومن جدلية العلاقة بين العوامل الخارجية الوافدة ، والذاتية المحلية ، برزت الشخصيات الفنية ، وحقق وجودها ، وعكست هذه الاتجاهات ثنائية وازدواجية احيانا بين ما نأخذه ونتأثر به ، وما نحبه من عناصر ، وتفاعلا عميقا مع الواقع المحلي عند الفنان المبدع لتجاوز هذه الازدواجية لاعطاء ما هو اصيل ، ولدمج الوافد بالواقع ، وتقديم الجديد .

وهكذا ارتبط الفن التشكيلي في بداية وجوده بالتأثيرات الخارجية ، ولم يلبث ان تفاعل مع الواقع ، والاحداث السياسية والاجتماعية ، ومع الافكار السائدة ، والقيم التي تقدمها مرحلة التطور ، واسهم وعي الفنان التشكيلي ، ونمو ارادته وحرية ، في تكوين شخصيات فنية مبدعة لها استقلالها ، ضمن المفاهيم التي تمثلها الظروف ، ولهذا نستطيع القول : بان اي ازدهار لتيار او صعود لتجربة ، وغلبتها ، انما يرجعان الى ظروف مقعدة ، لها خلفياتها التي ساعدت الظروف على تهيئتها ، ولها اوجهها العديدة التي اعطت الابداع خصوصيته .

فاذا ارتبطت البداية برسوم الوجوه ، والمناظر الطبيعية الخيالية ، واذا اخذنا هذه الموضوعات عن الفن الاوربي ، الا ان هذه المواضيع تتفق مع الاذواق

السائدة ، التي تتقبل هذا الفن . وتقبل عليه ، واذا كانت البداية تسجيلية حرفية من حيث الاسلوب ، فان الفنان قد لجأ الى الصياغة القريبة من عقلية المتذوقين ، الذين يطلبون اللوحة . ولهذا فالابداع هو في تجاوز الفنان للصيغة التسجيلية . او في الوصول الى اقصى امكاناتها ، لكن ذلك كله يبقى ضمن حدود المفاهيم المقبولة ضمن المرحلة .

وحين تطورت الظروف ، واتجه الفنان الى الموضوعات التاريخية ، واللوحات المرتبطة بالتاريخ العربي القديم ، تبلورت تجارب لها اهميتها ، ولها جذورها في المرحلة السابقة ، ويمكن ان نربط هذا التحول بفترة الانتداب الفرنسي ، وذلك لان الفنان الذي استقى اسلوبه من الوافد من التيارات ، وعالج الموضوعات المرحلية ثم بدا يطور اسلوبه حسب الحاجات الراهنة الموجودة ، ويتلاءم معها ، وذلك لانها تفرض عليه بعض الحاجات التي لا يمكن تجاهلها ، وهكذا تطورت الصياغة التسجيلية لتصبح (كلاسيكية) ، وانتشرت الانطباعية ، وتطورت الكلاسيكية من صيغتها الاولى المرتبطة بالموضوعات التاريخية ، الى الكلاسيكية التي اعطت الموضوع الحياتي الاهمية الاولى ، كما تطورت الانطباعية من الصياغة الاقرب للتسجيل الى الارتباط باللون المحلي ، والبيئة ، وارتبط ذلك كله بالواقع الذي كان يقدم المناخ الملائم ، وبالفنان الذي يولد التركيبات والابداعات الفردية ضمن شروط تحددها المرحلة والظروف .

وهذا يدل على المنحى الذي سارت عليه الحركة التشكيلية ، والتي تكشف عن ولادة على شكل تسجيلي ايام العثمانيين ، ولقد تطور هذا الشكل من هذه الصيغة الاولى الى الصيغة التسجيلية - الكلاسيكية ايام الانتداب الفرنسي ، وعرفنا كلاسيكية محلية تعنى بالموضوعات اليومية ، وولدت الانطباعية نتيجة للانتداب الفرنسي ، لكنها تطورت بعد الجلاء ، واخذت شكلا اكثر جراءة وتطورا ، وبدأت تنمو التيارات الاخرى لكن الواقعية كانت ابرزها ، وقد توافقت مع الانطباعية ، وظلت سائدة حتى دخلنا المرحلة الحديثة التي جددت الفن وطورت مفاهيمه واساليبه استنادا الى الافكار الفنية الاوربية الحديثة ، وتحت تأثير عناصر تراثية انصافت وغيّرت الصيغ الفنية كليا .

ولهذا فان علينا ان ندرس في هذه المرحلة ، التيارات الفنية الاساسية التي عرفناها وهي : (التسجيلية - الكلاسيكية) و (الانطباعية) و (الواقعية) ، حتى نعطي فكرة عما قدمه رواد الفن التشكيلي في سورية .



توفيق طارق

(أبو عبد الله الصغير)

بالموضوعات المحلية ، واعطى تركيبا جديدا ، ضمن صياغة متبدلة ، ساعدتها ثقافته الهندسية والعلمية . اعطائها الابعاد ، وهكذا حقق في اعماله تفاعل الوافد مع الواقع ، واعطى من نفسه اشياء كثيرة .

ويمكن تحليل بعض لوحاته لشرح اهدافه ، وتوضيح غاياته ، ففي لوحته (أبو عبد الله الصغير) ينقل لنا احد جدران القصور الاندلسية ، ونرى فيه دقة التفاصيل ، والعناية بالمحاكاة ، وباعطاء جو الموضوع ليساعد على التعبير ، وفي نفس الوقت نلاحظ اختلاف أسلوبه عند رسم الاشخاص ، الذين قدموا لنا بشكل يعتمد على ابراز الكتل الجسدية ، واللحم الطري ، والحركة التي تعطيها هذه الصيغ .

وهكذا نرى تسجيلية في بعض الاجزاء ، نتيجة تأثير المرحلة العثمانية ، يضاف اليها عناصر مستمدة من التراث العربي في الاندلس ، كما نلمس التأثيرات الاوربية في رسم النساء ، وطريقه تجسيدهن ، ولهذا فاللوحة تركيب لعناصر مختلفة ، ربطها الموضوع المعالج

(١) توفيق طارق : (١٨٧٥ - ١٩٤٠) ، درس في باريس الفن

مع الهندسة والطبوغرافيا ، وله عدة تجارب هامة تعكس الفن في المرحلة .

اولا : التسجيلية الكلاسيكية

توفيق طارق

يمكن أن نكتشف في اعمال الفنان (توفيق طارق) (١)، الصيغة الاولى للفن التشكيلي ، والبدايات التسجيلية الدقيقة ، والموضوعات الملائمة ، للمرحلة ، ولهذا فقد عبر بوضوح عن الرغبة في نقل الفن من الضبابية الاولى التي تتلمس الطريق ، الى الشكل الفني المقبول الذي يملك المقومات ، لهذا كان اول الفنانين ، والممثل لحركة الرواد في بدايتها ، ولصيغة التعبير لحظة الولادة والتحول من الشكل اللامحدود للفن ، الى شكل محدد ومعقول .

لقد رسم الوجوه والمناظر والاحياء القديمة والموضوعات الحياتية ، لهذا عبر عن المرحلة العثمانية تماما ، وتطور في فترة الانتداب الفرنسي مع تبدل المرحلة ، وتبدلت موضوعاته فتأثر بالاساليب الفنية الكلاسيكية والرومانتيكية ، وقدم الموضوعات التاريخية المأخوذة من التاريخ العربي ، في فترة الثورات على الانتداب .

ودمج هذه العناصر المأخوذة من الفن الفرنسي



(صانعة اطباق القش)

محمود جلال

قد تحول حين اعطاها من الصفات ما يجعلها نموذجا نبيلًا يتجاوز الاشخاص العاديين ، لهذا لم تعد اللوحة محاولة تسجيلية للحادثة بشكل آلي ودقيق ، بل بذل كل جهده لتعطينا هذه المشاهد مسرحية كاملة ، او احد مشاهد الهامة ، لان عناصر اللوحة كلها من اشخاص الى اطباق القش ، قد خضعت لتكوين هرمي كلاسيكي، ولقد نظم اوضاع كل العناصر وفق ايقاع موسيقي ينقلنا من شكل لآخر ضمن البناء المتناسك، واستعان بالاضاءة الخارجية ليسلطها على شخوصه لاعطاء اللوحة قوة

(٢١) محمود جلال : (١٩١١ - ١٩٧٥) درس التصوير والنحت

في روما ، يعتبر احد رواد حركة الفن في سورية ، ومن الفنانين الذي وطدوا دعائم هذه الحركة .

الذي يرتبط بالظرف الراهن ، ويلفت الانظار الى ما حدث بالاندلس في عهد آخر ملوك الطوائف ، محذرا من مغبة الضعف والتخاذل ، لانه نذير النهاية .

مما يعطي لعمله هذا ابعادا ، ومضمونا يرتبط بالمرحلة التي تتطلب تذكير الناس بما حل بأجدادهم في فترات التخاذل ، وتهددتهم اذا لم ينهضوا ، ويبدلوا حياتهم ، ويقدموا - بدل الضعف والاغراق في الذات - ما هو جدير بترائهم ، وبطولات اجدادهم .

وهذا ما تؤكد عليه لوحة (معركة حطين) ، التي تعتبر آخر اعماله ، واهمها ، فهي تجسد تجربته بكل خصائصها ، فالفنان يقدم لنا معركة تاريخية هامة ، توظف مشاعر الناس وتذكرهم بأعمال (صلاح الدين) ، لهذا فالعمل يلعب دورا هاما وايجابيا من حيث موضوعه وقد عالجه بنفس الدقة التسجيلية ، والروح الدقيقة الحرفية .

وهنا نرى ان الموضوع التاريخي الذي يركز على الحادثة قد اخذ كل الاهمية ، ولهذا صرف الفنان كل جهوده ليقدّم لنا حركات الاشخاص وتفاصيل الاحصنة ، واوضاع الاشخاص ، دون أي جهد يذكر لتقديم ما هو ابعد من التسجيل ، وهكذا أصبح مضمون العمل هو الحادثة البطولية ، وهي تستحق كل الاهتمام ، ولهذا فقد تجاوز في عمله هذا جميع معاصريه الذين قدموا لنا مواضيع مشابهة .

ونستطيع ان نتحدث عن لوحته (مجلس الخليفة المأمون) لنرى فيها نفس الاتجاه الذي سعى اليه توفيق طاروق ، ونحس بان اكثر التحليل الذي قدمناه عن لوحاته الاخرى ينطبق على هذه اللوحة ، ولا جديد يمكن ان نذكره عنها .

محمود جلال (٢٢)

اذا مثلت تجارب (توفيق طاروق) البداية ، فقد تطورت الحركة الفنية من الصيغة التسجيلية الى الكلاسيكية سواء من حيث الموضوعات او المعالجة ، وبرز (محمود جلال) كأحد اهم الفنانين الذين اسهموا بما حملوه معهم من افكار في تطوير الفن التشكيلي ، واعطائه رسوخا ومثانة .

ولقد رسم عدة مواضيع بعضها اكثر ميلا للرومانتيكية ، وبعضها الاخر اكثر واقعية من كل الموضوعات الاخرى ، لكن اهم لوحاته كانت كلاسيكية ، ذات موضوع محلي ، ولهذا نكتشف في تجاربه الهامة الصياغة المتناسكة ، والعناية بالتكوين ، والرؤية الشمولية للعمل الفني على ضوء تنظيم لعناصر هذا العمل بوحدة ضرورية .

وان لوحته (صانعة اطباق القش) تعتبر نموذجا هاما يجسد تجربة خاصة ، فالموضوع الشعبي المحلي ، يتحول الى موضوع نبيل ، ومشهد العاملة من العمال ،



(سميدتحسين)

(معركة حطين)

الخبرة والنبيلة في هذا الراعي ، اذ برز رأسه شامخا يتحدى ، واحاط به منظر خيالي يساعده على ابراز المضمون الانساني . ان كل عناصر اللوحة تخدم غاية ابعد منها وتكشف عن رغبة لتجاوز التسجيلية ، لانه لم يرد راعيا عاديا بواقعية ، بقدر ما اراد راعيا عربيا يحمل كل الصفات المثالية التي يتصورها في الراعي ، انه يقدم الراعي العربي في اكثر صوره اشراقا ، لانه يحمل كل الصفات الاصلية العربية ، في حركاته ونبله ووضع . ولقد كان راعيا تماما ، لما قام به من تغييرات ولما اضافه من قيم تساعده على تقديم (الراعي - المثل الاعلى) عن طريق صيغة تنظيمية للوحة ، هي التي تساعد على تصور وجود فن كلاسيكي بالاسلوب والتحوير نحو المثل الاعلى للاشخاص ، لتصويرهم في صيغة اعلى من مظاهرهم المألوفة ، واعمق من ظواهرهم المعروفة ، ان يقدم المفهوم الذي رسخ بذهنه عن هذا

(٣١) سميد تحسين (١٩٠٤) : من أهم رواد الحركة الفنية في سوريا ، له تجارب عديدة واقعية وخيالية ، ويتميز في أعماله الواقعية بالفخامة وعلاقات الألوان المشابهة التي تعطيه شخصية خاصة .

وتماسكا ، مما يساعدنا على الشعور باهمية عمل هؤلاء الاشخاص .

ان (العاملة) قد اصبحت الشخصية ... الاولى في اللوحة ، وهو يريدنا ان نكتشف الاصاله في عملها ، فالصناع اليدويون هم مصدر الابداع ، ونحن مدينون لهم بالكثير ، وهكذا تتبدل اهمية الموضوع ، ويصبح بالامكان ان يكون اي انسان مصدرا للنبيل والقوة ، ولا تقتصر على الاشخاص الهامين من التاريخ او من طبقة الحاكمين والمتنفذين .

وهذا ما نلاحظه بوضوح في لوحة (الراعي) التي تماثل تجاربه الاخرى سواء من حيث الاسلوب ، او من حيث الخصائص الفنية ، اذ درس وضعية هذا الانسان ضمن اللوحة بعناية فائقة ، سواء من حيث علاقته بالخاروف او من حيث ارتباطه بالعناصر الاخرى في اللوحة . لقد التفت وجه الراعي الى اليسار ، على حين اتجه راس الخاروف الى اليمين ، ويبدو الخط المحدد للاشكال يمر من الراعي والخاروف ويحدد تراكبهما ، وقد اسبحا شيئا واحدا نتيجة لذلك ، لهذا لا نرى رسما للراعي على شكل تقليدي بقدر ما نرى القيم



(ميشيل كرشه)

اهتمامه لطبيعة بلاده الساحرة ، وبالتالي أسهمت في ربط الفن بالواقع المحيط بالفنان ، وهكذا تحولت الانطباعية من رسوم تسجيلية للطبيعة ... الى صيغة محلية سواء من حيث اللون ، أو الموضوع ، وزادت من حب البحث عن العناصر المحلية البيئية ، ذلك لان الفنان بدأ يرسم في الطبيعة ولهذا لا يمكن ان يكون مثاليا ، وهو يبحث عن المشاهد الجميلة ، واللون المرافق لها ، لهذا لا يمكن ان يبقى تسجيليا لاحتكاكه مع الواقع ، وفهمه لهذا الواقع عن انه جمال ولون قد حرك عوامل انفعالية في اعماق الفنان ، فبدات اللوحات تزداد جمالا ، وتتفاعل مع حب الجمال وتقديس القيم الجميلة ، ومع حساسية الفنان ورهافة شعوره أمام المشاهد الجميلة ، فازدادت الانطباعية تفاعلا مع

الراعي ، أكثر من رغبته برسم لوحة تمثل أحد رعاة الغنم الذين نعرفهم ، ومن هنا يبرز الفهم الكلاسيكي للموضوع حين يرفعه الفنان الى مستوى النبالة والاصالة ، فيصبح موطن القيم الخيرة ، وهذه الصيغة تختلف عن الفن الكلاسيكي الذي يعنى بالموضوعات التاريخية ، وبالشخصيات الهامة ، لان كلاسيكية تلك اللوحات ترجع الى الصفات البطولية والنبيلة المستمدة من الاحداث البطولية الهامة ، بينما يرفع (محمود جلال) شخوصه العاديين الى مستواها ، بما يقدمه من معاني عميقة يجسدها في الحركات والوجوه ، واسلوب يساعده على تحقيق ذلك بما يقدمه له من تكوين وحركات وتنظيم للوحة في كل متماسك .

وهكذا يقدم (محمود جلال) لنا اسلوبا خاصا يمثل عملية تركيب وتطوير وابداع ، ياخذ الموضوعات المحلية يعطيها قدسية ويستفيد من دراسته في ايطاليا للفن الكلاسيكي في تقديم موضوعاته ولتحقيق اهدافه الفنية التي تتلخص في تقديم موضوع محلي يحمل القيم الخيرة والاصيلة .

وان مقارنة اعماله مع اعمال (توفيق طارق) ، تساعدنا على توضيح الفروق بين الصياغة الأولى (التسجيلية) ، وبين المضمون الذي يسعى له (محمود جلال) والذي يعنى بما هو اعمق من عملية التسجيل الحرفية الدقيقة .

ويتجلى لنا ما قام به ، اذا قارناه بالاعمال الكلاسيكية الاخرى التي قدمها بعض الفنانين الذين تصدوا للموضوعات التاريخية ، ومن اهمهم (سعيد تحسين) (٣) ، الذي رسم عدة مواضيع هامة عن البطولات التاريخية مثل : (معركة حطين) و (فتح الاندلس) و (القادسية) و (اليرموك) و (ذات السواري) ، وتجسد هذه الاعمال الموضوعات التاريخية الهامة بأسلوب تسجيلي ، ونرى فيها الخصائص الاساسية لفن المرحلة الذي كان يتطلب عناية بالموضوعات التاريخية .

ثانيا : الانطباعية

٢ - انطباعية فترة الانتداب

لقد ربطت (الانطباعية) الفن التشكيلي بالمعالجة اللونية . وبالتعبير الانى اللحظي . بعيدا عن الموضوعات التاريخية النبيلة . والتسجيلية الحرفية والكلاسيكية ذات الموضوعات المحلية . ولهذا انتشرت موضوعات الطبيعة والريف ، ورسوم الوجوه ، وبالتالي جددت الصياغة والموضوعات وطورت لغة التعبير على تماس مع الطبيعة وفي شمس بلادنا الحارة . وضوئها الساطع . وترتبط الانطباعية . بالتأثير الواضح بالفن الفرنسي ، وبمن زار القطر من الفنانين . وهي نتيجة لسفر عدد من الفنانين الى (باريس) في فترة الانتداب ، وهكذا نشأت تحت تأثيرات وافدة الينا جعلت الفنان يولي



ميشيل كرشه

الطبيعة من (الرومانتيكية) كما هي حال لوحته الشهيرة (صيدنايا)، لكنه أصبح أكثر عفوية فيما بعد، وأكثر اعتماداً على اللون، لهذا بدأ يقدم الواقع كما يراه دون أي تنظيم أو تسجيل دقيق، وهكذا دخلت التجريبية مجال التعبير الفني، وأصبح الاعتماد على الاحساس أساسياً، بدل الاعتماد على المحاكمة العقلية ولعبت هذه الاحساسات والمشاعر دوراً هاماً في تطوير عمله، وتقديمه ضمن اللحظة الزمانية والمكانية ذات الضوء واللون المحددين، وهكذا تحول الهدف الأساسي للعمل الفني ليصبح معالجة لونية تعتمد الحس لكشف الجمال في الطبيعة والأشياء وتقديمه.

وحتى نستطيع توضيح الفروق الجوهرية التي حققها (ميشيل كرشه) عن التجارب الفنية الأخرى، يمكننا مقارنة لوحته (خيمة عرب) التي مثل فيها خيام البدو في الصحراء وبين لوحة (محمود جلال) الراعي لتكتشف الفروق بينهما، والتي تلخص فيما يلي:

(٤) ميشيل كرشه: ولد عام ١٩٠٠، درس في باريس، ودرس الفن فترة طويلة، واشتهر بالوانه ومواضيعه، وأسلوبه النقدي الآخر.

الطبيعة ومع جمالها، ومع رغبة الفنان لتقديم الجمال على أنه علاقات لونية موسقة، وتناغمات تنتج عن حساسة مرهفة.

ميشيل كرشه

ويمكن اعتبار الفنان (ميشيل كرشه) (٤) أول الانطباعيين، وأهم روادها بعد (الانتداب)، إذ سافر إلى (باريس)، وعاش عدداً من الفنانين الفرنسيين الذين أتوا إلى القطر بعده، ليرسموا الطبيعة، وبدأ ينافس الفنانين التقليديين بعد عودته من (باريس) حتى وصلت هذه المنافسة إلى حد طلب منه فيه رسم لوحة له مرة ثانية، إذ اتهم بأنه نقلها ولم يرسمها بنفسه، ونجح في الامتحان، وكانت بداية التحول الهام ضمن الحركة الفنية، إذ شعر الفنانون الآخرون بأن تجربة جديدة بدأت تحظى بالاهتمام. وبدأ الصراع بين جيلين متنافسين. واتجه الفن الكلاسيكي إلى الموضوعات الكلاسيكية بينما أصر الانطباعيون على أهمية الطبيعة الجميلة.

إن انطباعية (ميشيل كرشه) تعني إضفاء جو ضبابي على الطبيعة التي يعالجها. وتصوير الفراغ الذي يحيط بالمنظر معه. ولهذا يقترب في تعامله مع



(رشاد قصيباتي)

وبأحيائها القديمة ، فأصبحت الانطباعية الاتجاه الواسع الانتشار ، الذي أكد على أهمية الواقع كقيم لونية وإضاءة وشمس وبشر ، ولهذا ازدادت أهمية الموضوعات المرتبطة بها من مناظر وأحياء ووجوه ، وطبيعة صامتة تنفذ استنادا إلى التجارب المستقاة من الطبيعة والخلاء .

(٥) عبد الوهاب أبو السعود : ١٨٩٧ - ١٩٥١ ، درس الفن في باريس ومارس عدة اختصاصات فنية تشكيلية ومسرحية وكان مبرزا فيها ، وله عدة أعمال موزعة في متحف دمشق وقصر العظم ونادي الضباط .

(٦) رشاد قصيباتي (١٩١١) : درس التصوير والتزيين في روما في فلورنسا والبندقية ، اختار أكثر مواضيعه الطبيعة الصامتة وعالجها بأسلوب خاص .

أولا : أن (ميشيل كرشة) يقدم الواقع كما يراه دون أي محاولة لأعطائه نبلا أو لرسمه مثاليا .

ثانيا : لقد كشف لنا (ميشيل كرشة) عن بؤس الخيام ، ومأساة الحياة فيها ، وحرر نفسه من كل الآراء المسبقة عن واقع الحياة في الخيام ، ويعطي ارتباطا بالحياة المحيطة به .

ثالثا : لقد بدا واضحا كيف عالج الموضوع برهافة حس ولون يتوزع بشفافية ، دون أي تقييد بالألوان الأصلية .

وهذا يختلف عن تجربة الفن التشكيلي السابقة عليه ، لكننا نلاحظ بأن (ميشيل كرشة) لم يأخذ من الواقعية إلا رفض التصعيد والتثمين المثالي للواقع ، واعتمد على الحس المباشر ، وما تنقله الحواس له عن المشهد ، وعالج ذلك بلمسات خفيفة وضربات لونية تقدم الرؤية اللحظية .

وهذا ما نلاحظه بوضوح في لوحته عن (قصر العظم) التي رسم فيها القصر المعروف في دمشق ، فقد أولى النور الموزع عناية خاصة وتبدلاته ، ولهذا لا ترى عناية بالتفاصيل ، ولا تأكيدا على الأمور التاريخية ، ولهذا أصبح اللون أكثر أهمية من الموضوع ، ويمكن أن يعالج الفنان أي موضوع مهما كان ليقدم لنا رؤيته ، فالاهتمام قد بدا يتحول من (الموضوع) إلى (المعالجة اللونية) وعلاقتها بالضوء .

وإذا قارنا لوحته عن (قصر العظم) بلوحة (مجلس الخليفة المأمون) للفنان (توفيق طارق) يمكن أن نستنتج عدة أمور هامة ، لعل أبرزها العناية التي بذلها (توفيق طارق) ليسجل تفاصيل لوحته بدقة ، وحرفية ، وعدم الاهتمام بالدقائق والتفاصيل التي اهتم (ميشيل كرشة) بها لأن القصر كان بالنسبة له وسيلة لتقديم رؤيته اللونية ، ولا شيء أبعد من ذلك . ونحن نكتشف من ذلك كله ، أن (ميشيل كرشة)

قد مثل انطباعية زمن الانتداب ، وبداية التحول الذي شهده الفن باتجاه اللون ، والطبيعة المحلية ، والارتباط بالواقع كموضوع وعناصر بيئية هامة ، وفهم الواقع على أنه العناصر المتشابكة المادية التي تحيط بالإنسان ، ولا يمكن أن يرسم بدونها ، وهي عوامل الطبيعة ، والمناخ والمشاهد المختلفة التي يراها ، والتي يعيشها الفنان ، وهكذا شهدت تلك المرحلة اهتماما بالغا بالرسوم التي تنفذ في القرى والريف والمدينة ، والبحث عنها ، وتسجيلها في ظروف مختلفة . وبدأت تبرز نتيجة لذلك حركة فنية انطباعية لها خصوصيتها لأنها تمثل تعاملًا بين فنان مرهف وطبيعة لها شروطها الخاصة .

انطباعية ما بعد الجلاء

وحين تحقق (الجلاء) . انعكس هذا الحادث على الفن التشكيلي . شعورا عاما جارفا . ربطه بالطبيعة ،

موضوعا قوميا ، وتفوز بجائزة المعرض الاولى ، وهذا يعني ان اتجاه التحكيم قد اسهم في تبني عدم اهمية الموضوع ، بل اهمية المعالجة اللونية ، ففقدت الموضوعات التاريخية دورها ، او انصرفت العناية الى مواضيع من نوع يمكن وضعه في غرفة او تطبيقه على جدار ، وجمال الموضوع اصبح يتمتع بالاهمية الاولى .

ولقد انعكس ذلك على الموضوعات الفنية التي اصبحت تنفذ في الطبيعة ، وتمثلها ، وبرز عدد كبير من الفنانين الذين جسدوا هذا الهدف ، وحققوه ، ولعل اهمهم (نصير شوري) (٧) ، الذي جعل اللوحة لونا وانسجاما ورؤية للجمال في الواقع والاشياء ، وحساسية تلتقي فيها المشاهد الجميلة بالحس المرهف الذي يملكه الفنان ، ويرى الاشياء من خلاله .

ان هذا الانصراف الى الطبيعة وتقديس التعامل معها ، يرجع الى شعور عام طغى بعد رحيل الاستعمار ، بان لضرورة للمواضيع التاريخية ، وان تقديس الطبيعة وكشف جمالها اكثر اهمية ، لهذا فالجيل الشاب من الفنانين بدأ يتأثر بموضوعات الانطباعيين ، ويرسم تحت تأثيرهم ، وهذا اعطى لهذه الحركة اهمية عقب الجلاء مباشرة .

ووصلت الانطباعية الى قمة تعبيرها ، حين بدأت تجعل اللون هو الاساس ، وهكذا اصبحت انطباعية (نصير شوري) لاتعني مجرد اضاء مسحة ضبابية الى المشهد وتمثيل الضوء وعلاقته باللون فقط ، بل اصبحت معايشة اللون وحساسية مرهفة تضفي الجمال على الاشياء ، واختزان للمشهد ، وتقديمه بحساسية الفنان الاصلية .

وحتى تتمكن من فهم تطور الانطباعية بعد الجلاء : كن ان تقارن لوحة (نصير شوري) التي تمثل الخريف بلوحة الفنان (ميشيل كرشه) وهي (خيمة عرب) ، لنكتشف كيف تحول اللون من رداء شفاف الى تناغم لوني وتمازج ، له الاهمية الاولى ، ان (ميشيل كرشه) يقدم الواقع كما هو ببشاعته احيانا ومخاذه ، ولايقوم بعملية تصعيد كما عرفناه ، بينما يتجه الانطباعيون بعد الجلاء الى الجمال ، ويضفون هذا الجمال على الاشياء ، بحيث نراه متفلا في كل مكان ، حتى ولو كان المنظر المرسوم لا يوحي به ، انه نظام جمالي له مفرداته الفنية ، التي تعني استنباط الجمال من كل الاشياء ، وفق علاقات اللون وحساسية الفنان .

وهذا يعني ان الحركة الانطباعية قد وصلت عن طريق العلاقات اللونية الى اقصى اشكالها تعبيراً ، فكان (نصير شوري) قد اعطاها النظام الضروري ، كما فعل (محمود جلال) حين نظم التسجيلية ، واوصلنا الى

(٧) نصير شوري (١٩٢٠) : درس التصوير في القاهرة وامتاز برهافة حسه اللوني ، واستاذنته ، تعلم على يديه جيل من الفنانين



(نصير شوري)

واللعل ابرز ما يعطينا فكرة عن هذا التحول الذي شهدته الفن بعد الجلاء ، هو حديث الفنان (عبد الوهاب ابو السعود) (٥) ، اذ دخل مرة الى احد الصفوف الدراسية ، وهو حائق على لجنة التحكيم التي اعطت الجائزة الاولى للوحة (زهور) رسمها الفنان (رشاد قصباتي) (٦) . اذ كيف تتفوق هذه اللوحة على لوحته عن (فتح الاندلس) التي رسم فيها (طارق بن زياد) وهذا الحق الذي عاناه يعطي فكرة على المتغيرات التي شهدتها الحركة الفنية ، والتي جعلت فكرة نبل الموضوع تنهار . ولهذا لا نستغرب اذا راينا الفنان التقليدي نائرا على هذا التحول . لا يستطيع فهمه ، اذ يرى لوحة تمثل (زهورا) تتفوق على لوحة اخرى تمثل



(نصير شورى)

وبرزت أسماء عديدة من الانطباعيين ، بحيث أصبحت هذه المدرسة تيارا كاملا ، له رواده ، واتجاهاته منهم من أعطى اللون حرية وتحركا كبيرا كما فعل (نوبار صباغ) (٨) ، ومنهم من بقي ضمن حدود الأشكال التقليدية للوجه والمنظر والطبيعة الصامتة ، ولكن

الكلاسيكية على أنها موضوع محلي له صياغة متميزة . ووفق عملية تجاوز وتركيب لعبت فيها عناصر وافدة أهمية كبيرة . ولعبت فيها المواضيع المحلية دورا . استطاع (نصير شورى) أن يبدع شخصية فنية ، لها حضورها . وابداع الفنان واضح فيها .



نوبار صباغ

(الانطباعية) تتمتع بالاهمية الاولى في هذه المرحلة ، و لك رغما عن ان (الواقعية) كانت منفصلة عن الانطباعية في مراحلها الاولى في فترة الانتداب ، اذ عرفنا الصيغة البدائية الاولى العفوية الاقرب للواقعية في تجارب (صبحي شعيب) (٩) و (عبد الوهاب ابو السعود) و (سعيد تحسين) و (خالد معاذ) (١٠) الذين الحوا على الموضوعات الانسانية واستمروا في تجاربهم تلك ، فلقد رسم (صبحي شعيب) لوحة (الخطاب) ليقدّم لنا جهد هذا العامل ، وعبر في لوحته (العودة الى القرية) عن مأساة اسرة من الفلاحين ، كما رسم (عبد الوهاب ابو السعود) بعض الباعة الجوالين ، وقدم (خالد معاذ) مشاهد تمثل البيوت القديمة والحارات ، والازياء الشعبية المختلفة ، ولكن هذه الواقعية ظلت تسجيلية احيانا اقرب للتعبيرية في بعض الاحيان ، لكنها لم تخرج في موضوعاتها عن الاهداف الاساسية للحركة الرواد الا بعد الجلاء .

(٨) نوبار صباغ (١٩٢٠) : درس الفن دراسة خاصة ، وامتاز بألوانه المائية في الخمينات ، وطور ألوانه الزيتية الى مجريد مشبع بالواقع .

الشيء الواضح هو ان هذا التيار اعطى سطوعا شديدا في هذه المرحلة ، بل وصلنا الى (فن) قريب الصلة بفئة صاعدة من الناس برزت بعد الجلاء واحبت هذه الموضوعات ، وتقاربت اذواقها مع هذا الانتاج ، وكان هذا اللقاء عفويا ، لكنه حقق هدف البرجوازية التي صعدت ، وكانت بعيدة عن الفن التشكيلي بعدا تاما ، لكنها بدأت تدرك اهمية تجميل الاماكن باللوحات ، ولعبت المعارض دورها في تطوير تفوقها ، وهكذا امكن خلق صلة بفئة من الناس وبطبقة مثقفة وناقدة بدأت تولي الفن عنايتها ، وهكذا ترسخت المفاهيم الاساسية ، ولعل اهمها ان للفن هدفا جماليا ، ويجعل اللوحة متعة بصرية لاحدود لما تمنحه للمتذوق ، وهكذا يمكن ان تعلق اللوحة على جدار اوبيت ، وهذا يتفق مع اكثر تطلعات الفنانين في تلك المرحلة ، اذ كان هدفهم من اللوحة لا يتجاوز ذلك .

الواقعية

لقد ترابطت (الواقعية) مع (الانطباعية) بعد الجلاء ، وتأثرا ببعضهما . وتداخلتا في الانتاج ولقد حدث ذلك نتيجة للظروف التي شرحناها والتي جعلت



(صبحي شعيب)

الرواد ... والنحت

إذا كانت حركة التصوير الزيتي ، قد استأثرت بالاهتمام ، فذلك يرجع الى أنها لعبت الدور الأكثر أهمية من كل أشكال التعبير الفنية في مرحلة (الرواد) ، وتأخر النحت عن التصوير الزيتي فترة من الزمن ، لكنه لم يلبث أن تابع حركة التصوير الزيتي حتى وصل بعض النحاتين الى نفس النتائج التي حققها المصورون الزيتيون ، وهذا يؤكد لنا ما سبق أن قلناه من أن ثمة عوامل أساسية في الواقع أثرت على حركة الفن التشكيلي ، وأوجدت التيارات والاتجاهات التي مارست دورها في تطوير الاساليب ، وفي تعديل الاتجاهات الوافدة ، وكان على النحات أن يطور أسلوبه ليتلاءم معها ومن ثم لبدء في النهاية .

اذن تطورت الاتجاهات النحتية التسجيلية ، التي قدمت البدائية التي لا بد منها ، وعبرت عن الرغبة في المحاكاة ، وقد مثل هذه البداية عدد كبير من النحاتين برزت أهميتهم في فترة الانتداب الفرنسي ، ومنهم (جالكوردة) (١٤) و (وفا الدجاني) (١٥) و (فتحي محمد) (١٦)

(٩) صبحي شعيب (١٩٠٩) اشتهر كفنّان ومعلم للفنون في حمص ، وله تلامذة عديدون ، وكان من أهم رواد الواقعية

ولقد برزت تجارب صبحي شعيب بشكل خاص ، وقدمت نقدا للواقع ، ورؤية متطورة فكريا ، وعلى الاخص لوحته العميان الثلاثة التي تقدم مشهدا انسانيا لثلاثة عميان في اطار تسجيلي ، وتعبيري متميز . بينما اتجهت التجارب الاخرى الى الصيغة التسجيلية الاقرب للواقعية ، وللتقل الحرفي ، مع اضافة جمالية لبعض الوجوه ، وهكذا سيطرت الروح الانطباعية عن هذا الطريق ، وارتبطت التجريبتان في اعمال فنانيين كثيرين ، امثال : (ناظم الجعفري) (١١) (عبد القادر النائب) (١٢) و (عبد العزيز نشواتي) (١٣) وغيرهم .

وهنا نلاحظ بان التجربة الواقعية التي عرضها الفن في مرحلة الجلاء قد ارتبطت بالانطباعية والتسجيلية ولم تأخذ شكلا متميزا عنهما ، كما كانت عليه الحال في الواقعية الاوربية ، في القرن التاسع عشر ، ولهذا لم تبرز أهمية هذه المدرسة الا عند بعض التجارب التي استمدت حيويتها من موقف فكري للفنان جعله يعالج موضوعات انسانية ، وهذه الحالات نادرة ، بينما ظل الفن يفهم على انه نور ولون وعلاقة بالطبيعة يأخذ منها ويطور الاساليب الفنية الوافدة على ضوءها ، ولم ترتبط لهذا السبب بموقف سياسي او اجتماعي يعطيها الدور الأكثر أهمية .

التسلسل التاريخي الذي لمسناه حين تحدثنا عن التصوير الزيتي .

(فتحي محمد) (١٦) ينحت تمثالا لبراهيم هنانو ثم يقدم تمثال (أبي العلاء المعري) و (محمود جلال) ينحت عدة تماثيل للابطال العرب الكبار (جالد بن الوليد) و (طارق بن زياد) ، وهكذا نرى الصياغة التسجيلية الاولى ، والمواضيع التاريخية ، التي تربط النحت بالواقع والمرحلة .

لكن (فتحي محمد) و (محمود جلال) يطوران اسلوبهما من هذه الصيغة الى تجارب اكثر كمالا وتطورا فيما بعد ، فيقدمالنا تجارب اكثر تحررا من حيث المواضيع واكثر اكتمالا من حيث المعالجة ، وسوف نشاهد ذلك في دراسة التمثالين هامين وهما : تمثال (ابن رشد) للفنان (محمود جلال) وتمثال (المعري) للفنان (فتحي محمد) .

يمكن اعتبار تمثال (ابن رشد) الشكل الاكثر كلاسيكية في حركة الفن التشكيلي ، ذلك لان (محمود) (ناظم الجعفري)



(عبد القادر النائب)

لقد اختاروا مواضيعهم من الواقع ، ونحتوا بعض رؤوس اشخاص معروفين ، وذلك وفق صيغة اقرب للنقل والتسجيل منها للابداع .

وتطورت هذه المواضيع بعد ذلك ، وبدانا نرى الوجوه التاريخية الهامة ، وبدانا نلمس الاهتمام بالموضوعات اكثر من النقل والمحاكاة ، وهذا يتفق مع

(١٠) خالد معاذ : (١٩٠٨) درس الفن دراسة خاصة ، وهو

خبير في الانوار والفنون الشعبية وله عدة دراسات في هذه المجالات

(١١) ناظم الجعفري : (١٩١٨) من اهم الفنانين الواقعيين

في سورية .

(١٢) عبد القادر النائب : (درس الفن دراسة خاصة ، وله

(١٣) عبد العزيز نشواني : (١٩١٢) درس التصوير دراسة

خبرة في رسم الوجوه بشكل اساسي ، ونال شهرته في الخمسينات .

خاصة ، واشتهر بمنظره الانطباعية .

(١٤) جاك وردة (١٩١٣) ، درس النحت في باريس ، وشارك في

معارض كثيرة في مراحل مختلفة ، واسلوبه تسجيلي الى حد بعيد .

(١٥) وفا الدجاني اسلوبه تسجيلي . وقد اعتمد على النسخ

من التماثيل في كثير من اعماله .



(ناظم الجعفري)

أما التمثال الآخر فهو تمثال (المعري) ، الذي تجاوز فيه النحات الصيغة التسجيلية والنقل التقليدي ، حين يقدم لنا الوجه المعبر عن الألم ، ولجأ إلى الحلول الباروكية التي استخدمت لتعطي التعبير خيالا واسعا وجده أقرب ما يكون للنظرة العلائية المتشائمة ، نتيجة للأفكار التي طرحها (المعري) والتي أدت إلى اعتباره فيلسوف الشعراء ، وشاعر الفلاسفة ، وهكذا تشكلت اللحية بتعقيد وتضخيم أبعد عن المحاكاة ، وقذفه إلى الخيال التضخيمي الذي يمثل الفكر الباروكي تمام التمثيل .

قد درسه ليعطي من خلاله النبل والاصالة ، كما فعل في رسومه . فهو قد بحث عن تكوين يساعد على التعبير عن هذه الأهداف لقد اجلسه على قاعدة مستقرة يكتب بهدوء ، وأسهمت حركة الرجلين المتصالبتين في إشعارنا بالتوازن الضروري . إذ بذلت الحركة العمودية للتمثال وهكذا نرى اليد اليمنى تتحرك إلى الكتاب ، وتتجه يسارا بينما نرى الرجل تتجه على نحو يعاكسها ، كما نظهر الرجل اليمنى حركة تعاكس اليسرى ، ويتوازن التمثال من الحركات التي تعدم بعضها فنشعر بالاستقرار ويتجه الرأس إلى اليمين . واليد إلى اليسار ، وهكذا نحس بالتنظيم ليكون العمل متماسكا .



محمود جلال

وانتقلت الحركة النحتية من الصياغة الكلاسيكية الاولى الى مرحلة تعتمد الخيال ، وتتقارب مع تجارب الانطباعيين في التصوير الزيتي ، ومثل هذا التحول عدة فنانيين بداوا يبحثون في اعماق الوجوه عن الانفعالات التي اصبحت اكثر اهمية من التشابه او التبسيط الكلاسيكي او التضخيم الباروكي .

ويمكن ان نذكر من هؤلاء الفنانين الفنان (الفرد بخاش (١٧) ، الذي نحت تمثال (امومه) ، الذي يكشف لنا عن تأثر الفنان العالمي (رودان) ، وهذا يتوافق مع فترة الانتداب الفرنسي ، وهكذا تطورت التجربة

وهنا نلاحظ الفروق بين التجريبتين ، ذلك لان (جلالا) يركز جهوده على الصياغة النحتية المتماسكة ، والخطوط الكلاسيكية الهندسية الصريحة ، ويختصر التفاصيل ، ليقنع بالتكوين الهرمي المتين الذي يدل على تحليل علمي للعمل ودراسة متأنية له ، بلا عاطفة ولا مبالغة ، بينما يتجه (فتحي محمد) الى التعبير المبالغ فيه ، والى استبطان النفس البشرية ، فالتجاعيد واللحية والوجه تعكس هذا التضخيم ، فكل شيء قد سخر لاعطاء ما هو اضعف ، بالاعتماد على المبالغة في الخطوط المتداخلة ، واللينة .



(فتحي محمد)

وقد توصلت (التجربة الانطباعية) الى اقصى اشكالها تعبيراً وارتباطاً بالمفاهيم النحتية المتحررة عند (فتحي محمد) الذي اعتمد على الحركة كشيء أساسي وأولى العاري الانثوي أهمية كبيرة ، واكتشف دور العوالم الداخلية ، التي تبرزها الحركة والتعبير والوضعية وهذا ما نكتشفه في تماثيله الهامة (المرأة المفكرة) و (الجمال الانثوي العاري) ، وهنا نرى مدى تأثيره

النحتية مع التصوير الزيتي والتقت معها في رغبتها في التعبير عن الحركة ، واللحظة ، والانفعال .
ان تماثيل (أمومه) يعتمد على ليونة الخط وعلى رشاقة الحركة ، وذلك يخدم الهدف الأساسي وهو حنو الأم على وليدها ، فقد انتزع النحات فكرة الحنو وجسدها لهذا نرى نحول المرأة وهي تحمل ابنها ، وأسهمت فكرة اطالة الجسد البشري في اكساب التمثال فكرة عميقة هي لحظة من لحظات حركة المرأة لتنفذ ابنها . وهكذا خدمت الصيغة التي اختارها النحات الهدف الذي يسعى له .

(١٦) فتحي محمد (١٩١٧ - ١٩٥٨) : درس في روما ، وأقام عدة معارض هامة ، يعتبر أحد رواد النحت الهامين والمجلىين في هذا الفن .

سورية ، ولكنه لم يعثر لمتابع الطريق ، بل توقف في لحظة عطاء، فكان القدر قد أوقف تجربة كانت واعدة بالكثير في مرحلة البداية .

وكل ذلك يكشف عن مدى ترابط حركة النحت مع حركة الفن التشكيلي من حيث مراحل التطور والتماثل في الاهداف في مرحلة الرواد ، اذ نلاحظ دوما الاتجاهات الوافدة تسمى لتأهيل نفسها عن طريق بحث في الواقع عن المواضيع ، أو عن الصياغات الملائمة ، حتى يأتي نحات متميز فيقدم لنا التركيب المتميز ، الذي يربط الفن بالواقع ومشكلاته .

خاتمة

ومن دراستنا لحركة الفن التشكيلي عند (الرواد) يمكن ان نستنتج عدة امور هامة نستخلصها مما سبق ، وهذه الامور تدل على مدى رغبة الفنان التشكيلي في رسومه ومنحوتاته لتعريب الفن ، وادخاله الى الحياة المعاصرة ، هذا الفن الذي كان دخيلا على حياتنا في بدايته ، والذي اصبح الان مترابطا معها ليسمى ليوجد الصيغ الفنية الملائمة ، لظروف الواقع الذي نعيشه ، ولهذا لم تستطع التيارات الغربية عن هذا الواقع ان تعيش ، ولم تستطع الاستمرار في البقاء ، وبقي منها ما كان قادرا على اثبات وجوده عبر ارتباطه بالواقع الذي نعيشه ، وحين تبدلت الظروف تطورت الاساليب وتعدلت لتلائم معه ، وبالتالي بحث الفنان في ترائه وواقعه ، وفي التيارات العالمية عما يساعده للتعبير عن هذا الواقع ، وهكذا اوجد الفنان التركيب لشائية الواحد والمحلي المعاصر والتراث ، وذلك عن طريق دمجها معا ، وعن طريق الاستفادة من كل العناصر ، لكنه بدا بعد (الرواد) في تطوير اسلوبه الفني ليكون حديثا رافضا الصيغ التقليدية ، وهكذا حل جيل جديد من الفنانين محل جيل الرواد ، وقدم تطلعات جديدة ملائمة لظروف جديدة .



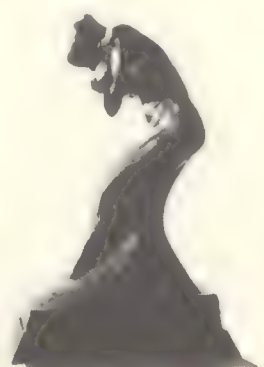
الفرد بخاش

بالفنان (رودان) ، ومدى ثقله لتجاوب اكثر حداثة مما عرفناه حتى الان .

ويصل (فتحي محمد) في تماثله (الموجه) ، اذ يقدم لنا غرق شخصية تحت تأثير موجه حادة من مياه البحر ، فالحياة التي تمثلها هذه الموجه قد قلعت بحركة دورانية تلف الناس وتفرقهم الى غير رجعة ، وهكذا قدم المشهد الدرامي والصياغة الحديثة ، والتراجيديا الانسانية كلها عبر تماثل صغير .

وهكذا وضع (فتحي) اساس النحت المعاصر في

(١٧) الفرد بخاش (١٩٢٢) من رواد التصوير الزيتي والنحت له تحارب عديدة تكشف عن رغبة في تطوير اسلوبه باتجاه حديث



من أدب الفنانين

سياسي ، شاء الفنان ذلك أم أبى ، كان ملتزما بحركة سياسية أم لم يكن ، فالفنان الحق صادق مع واقعه ... كما يراه من موقعه .

وما كانت رؤية قان غوغ لتناسب البرجوازية . ولكن ، ما أن مات حتى انقض لابعو البورصة الفنية عليه ، وعرض كطرفه ، كحكاية تراجيدية مسلية وجيدة الحبك ، يمكنها أن تثير وتنسى وتسهل الهضم بعد عشاء عامر .

« يا للمعاناة ! » يتأوهون بعد المرور على تعاسة فنانسان ، لكنهم يطمسونه ما قاله الفنان من قعر معاناته - على الأقل في أدبياتهم - فما هي أعماله ورسائله نتلمس فيها اختياره والتزامه .

* * *

يقال أن من الأطفال من يولد شيخا .
« انه اميل الى الامتلاء منه الى الرشاقة . ظهره محدودب بخفة لعادة سيئة عنده في ارخاء راسه ، شعر راسه قصير تحت قبعة القش التي تظلل محياه الغرب



عندما أنضغ الذهب

من رسائل

قان غوغ

إلى شقيقه

ترجمة وتقديم : عاصم الباشا

« كم من الاشياء الجميلة في الفن ،
لو استطاع المرء أن يتمسك بكل
ما رآه ، لما جلس أبدا ، دون عمل
او متوحدا ... وحيدا أبدا »
« فانسان »

حسبما تقول الاسطورة : يعيش الفنان الحقيقي شقيا ، وحيدا ، بانسا ، مريضا ، جائعا ، معزولا ، متشردا ، مجهولا ، مدما ، مهرجا ، متمردا ، مجنونا ... خطيرا ، حتى يموت ... فيصبح عظيما !
لكن هذه الاسطورة التي تصنف الانسان المبدع بزحمة مفردات ماهي سوى عرف المجتمع البرجوازي وموقف تلك الطبقة المستغلة (بكسر الفين) المهيمنة من الفن عامة ، اذ ترى في الفنان السلعة ولعب البورصة . ليس العمل الفني عندها سوى قطعة من الذهب مؤطرة ومعلقة في صالة جيدة التهوية والحراسة ، فتتلمظ ويسيل لها لعابها .

ظهر الوسيط في العلاقة بين المنتج والمستهلك لطبع تشكيلة اجتماعية جديدة بطابع قديم « الاستغلال » ولكن بأسلوب احدث . والفنان ، كمنتج في مجاله ، يقع فريسة طبيعية لوسيط مختص بشؤونه . ليس من الضروري تواجد التاجر في كل الحالات ، يكفي ذوق المستهلك البرجوازي وقيمه ليحرم الفنان حريته في التعبير عن نبوءته .

العمل الفني موقف من الحياة والعالم ، موقف

(*) من كتاب سيصدر قريبا اخترنا منه هذه المقطعات .

لقد غنى الحزن بالفرح وخلد رعدة الغبطة بخطوط
نزق كئيب مقتربا من الاشياء في جدليتها ، متملسا
منها الحقيقة .

* * *

ولد فانسان في ٣٠ آذار ١٨٥٣ . وكان اكبر
اخوته الخمس . كان والده تيودوروس قسا ، ووالدته
آنا كورنيليا ابنة لمجلد كتب . وفي الاول من ايار ١٨٥٧
ولد ثيو ، الشقيق المفضل لدى فانسان والذي سيعى
الفنان ويعينه . ولم يبخل فان غوغ برد الجميل .
كتب اليه يقول :

... « اطعامك لي ابقاك فقيرا ، لكنني سارد لك
المال او اسلم الروح » . انه لم ينجح في ارجاع المال
واسلم الروح ، ليس قبل ان يهدي شقيقه الخلود .
ترك لنا كنز ابداعه وصفحات لاهيه لا تقل قيمة ،
فهي تترجم رؤيته وتضع امامنا ما عايشه وما اختبره ،
موقعا بها - وباعماله - مروره على الارض ليستند

... اسفل الجبهة المجددة قليلا حاجباه معقدان في
تفكير عميق . عيناه الصغيرتان عميقتان . لونهما ازرق
احيانا اخضر اخرى ... » .

هكذا وصفته اخته طفلا في الثانية عشر ، وقد
اكمل دراسته الابتدائية في مدرسة غروت زوندر العامة .
وفي تشرين الاول ١٨٦٤ يلتحق بمدرسة داخلية في مدينة
زافينبرغن ، غير بعيد عن مسقط راسه ويخط أولى
رسوماته . يرى بعضهم ان فانسان فان غوغ لم يك
طفلا كبقية الاطفال « انه يميل الى الوحدة ، الى
الانغلاق . عندما يخرج للتجوال لا يسمح لآخواته
واخوته - باستثناء ثيو بعض الاحيان - ان يرافقه .
طبعه الحاد والجلف يقلق والديه ... » (س . هـ .
سيبرت) .

طفولة فان غوغ ما زالت تتعرض لولع بعض
المؤرخين ، الباحثين بين معطيات لا تقرر شيئا بشكل
مطلق عن ذلك « الرماد » الذي انعكس في اعماله (!)
ولماذا يطلون ابداعه بالرماد ؟





نقطة اساسية يمكن الاتفاق عليها ، وهي انه شعر
مند فتوته بمسؤولية تجاه الحياة ، وكل ما اقدم عليه
- فيما بعد - كان بحثا عن تحملها .
اعماله وكتاباته ترينا بوضوح حساسيته الشديدة
وموقفه من عصره ، ومن الاحداث السياسية ، وما
كانته اللحظة الثقافية . وقد جرح اللون باظافره ليجد
صيغة يعلن بها ذلك دون تردد .

* * *

لندن - كانون الثاني ١٨٧٤ .
« ارى انك تهتم بالفن ، وهذا شيء حسن ايها

اليها كل من شاء سبر اغواره او تمثل صفاته العميق .
يؤكد نفر من المؤرخين انه كان فتى خجولا ، تعتمل
في داخله فورة ، متفهما للآخرين ... اجتماعيا ...
آمن بأن لكل انسان مهمة في الحياة ، فانقلب الى ذاته
باحثا عن دوره ، مسائل نفسه من تكون وماذا جاءت
تفعل في العالم .

ولا يترك المؤرخون مجالا للشك في ان تساؤله
الملحاح هو الذي حدا به الى الانفلاق اكثر فاكثرا ،
ليغدو متردد الفكرة والفعل (!!) .

ان الولوج في عالم طفولة فان غوغ بحثا عن حيثيات
غريبة نهدي بها لما سيصير اليه فنانا لا يخلو من
المخاطرة .



بعد ذلك تناولت طعام الافطار المكون من قطعة خبز وكاس من البيرة . لقد اوصى ديكنز بذلك للذين هم على وشك الانتحار ، كوسيلة مناسبة لاقصائهم فترة عن مشروعهم . وحتى لو لم يكن المرء في مثل تلك الحالة النفسية فمن الجيد ان يجربه بين الحين والآخر مفكرا بلوحة « حجاج ايمائوس » (١٠٦) .

* * *

في هذه الرسالة بذكر فنسنت الانتحار للمرة الاولى . سترأوده الفكرة مرارا حتى تغلب عليه .

في تموز ١٨٧٨ يقضي بضعة ايام مع اهله ثم ينتقل الى بروكسل برفقة والده والقس جونز الذي كان في زيارة لال فان غوغ في ايتين . واستجابة لرغبة فان غوغ الملحاحة استطاعا تهجيلة في مدرسة التبشير الفلامانكية . « بعد مضي ثلاثة اشهر على دراسته - كتب هينيج اولريخ (٢) - طلب ارساله الى منطقة المناجم في بوريناج ، لكن طلبه قوبل بالرفض ولم يمنح القبول المبشر لعمجه اللغوي في الفرنسية . فتهالك فان غوغ من القنوط وبعد مساعي والده القس جونز الذي عمل معه في انكلترا استطاع الحصول على موافقة للسفر كمبشر حر - على حسابه وتحملا وحده المسؤولية - ليعمل بين عمال المناجم في بوريناج .

في شتاء ١٨٧٨ وصل فانسان الى هذا الجحيم الاخر ، والتهبت مشاعره الدينية بين هؤلاء الناس البدائيين الذين كانوا يعيشون في ظروف غير انسانية . وغرق كلية في مثل هذا التقشف ، فلم يهجر مسكنه المريح نسبيا ليقطن في كوخ ينام متكوراً فيه الى جانب الموقد فقط ، بل خلع ملابسه العادية وتدنر بستره قديمة وقبعة مهترئة .

شعر فان غوغ بحاجة عارمة لتقليد المسيحيين الاوائل فضحى بكل ماهو غير ضروري للاستمرار في الحياة ، حتى انه كف عن الاغتسال وصار يلوث وجهه بالفحم ليزداد شبيها بالعمال الذين استقبلوه استقبالا حسنا . ومن ناحية اخرى ، كان يرسم - ولما يتمكن بعد - العمال وزوجاتهم البائسات وهن يجمعن بقايا الفحم من الحثالة ، مؤكدا في رسومه تضامنه مع كل ماهو بانس .

* * *

واسمى نيسان ١٨٧٩

... « منذ فترة قصيرة قمت برحلة شيقة . قضيت ست ساعات في منجم هو اكثر مناجم المنطقة قدما وخطورة ويسمونه (ماركاس) .

لهذا المنجم سمعة سيئة بسبب كثرة كوارسه وقت الهبوط اليه او الصعود منه وبسبب الهواء الخافق

Van Jogh - Hennig Ulrich - Ed. Redecilla (٣) 1959



المعجوز . يسعدني ان يعجبك ميميه ، جاك وشريه لامبينييه ، فرانز هالز ، الخ ... لانهم - كما يقول - موف « شيء ما » (١) .

اجل ، لوحة ميميه « صلاة المساء » « شيء ما » . انها رائعة ، انها شعر . بكم من السرور كنت لا تحدث معك اكثر حول الفن ، ما علينا سوى ان نتراسل باستمرار .

جيد جميلا كل ما تستطيعه ، اكثر الناس لا يجدون اي شيء جميلا بما فيه الكفاية » (١٣) - (٢) . امستردام - ١٨ آب ١٨٧٧ :

... « كنت قد نهضت مبكرا وشاهدت العمال يصلون الى الورشة كبارا وصغارا برفقة شمس رائعة . كان قد اعجبك بلا شك ذلك النهر الاسود . في البدء عند الزقاق الضيق مع قليل من الشمس ، ثم في الورشة .

(١) موف : فنان هولندي ربطه بفان غوغ صلة قرابة .

(٢) الارقام الملحقه تشير الى الترتيب المتسلسل للرسائل التي

اخترنا منها هذه المقطعات .



وانفجارات الغاز ، او المياه الجوفية وانهيار الانفاق القديمة ، انه يقع في مكان كئيب وكل ما يجاوره يبدو للنظرة الاولى شاحبا وجنازيا .

عمال هذا المنجم هم - بشكل عام - اناس مسحوفون وشاحبون بفعل الحمى ، الارهاق يملو مظهرهم المهترى وقد شاخوا وعجزوا قبل الاوان . اما النساء فلا لون لهن .

حول المنجم تقع مساكن العمال البائسة . بينها بضعة اشجار ميتة وسوداء ، صفوف من الاحراش ، ركام من الزبالة والرماد ، جبال من الفحم غير النافع ، الخ . ماريس كان يستطيع رسم لوحة رائعة » . (١٢٩)

* * *

واسمى حزيران ١٨٧٩

« لا اعرف تعريفا للفن افضل من هذا : (الفن هو الانسان مضافا الى الطبيعة) . الطبيعة ، الواقع ، الحقيقة . ولكن بمعنى ، بخلاصة ، بمزاج يبرزه الفنان ويعطيه تعبيرا يقتيق ، يفك ، يحرر ويضيء .
لوحة اوف او مارية اسرائيلز تتكلم تحكي بوضوح اكبر من الطبيعة ذاتها . » (١٣٠)

* * *

في التاسع من كانون الاول ١٨٧٨ يكتب لثيو من امستردام :

« سألني اليوم ك.م. (٤) ما اذا كنت اجد «فرينيه Phryne» جيروميه رائعة . اجبته انه يسعدني اكثر رؤية امرأة قبيحة لايسرائيلز او لمييه ، او امرأة عجوز لغريب . ماذا يعني بشكل عام جسد جميل كفرينيه هذه ؟ فهذا الجمال نجده لدى الحيوانات ايضا وربما اكثر من الانسان . لكن روحا كذلك التي نجدها في الشخصيات التي صورها اسرائيلز او لمييه او غريب هذا ما تفتقده الحيوانات .

الم توهب لنا الحياة لنفني قلوبنا ؟ حتى عندما يتعذب الجسد ؟

بالنسبة لي فأنني لا اعاطف مع شخصية جيروميه هذه لانني لا ارى فيها اية اشارة لذكاء . الايدي التي تحمل علامات اروع عندي من ايد تشبه يدي هذه الحسنة .

فيسألني ك.م. فيما اذا كنت لا اعجب بغتاة او امرأة جميلة .

قلت له انني ساتفاهم بشكل افضل مع اخرى قبيحة ، عجوز ، فقيرة او بائسة لهذا السبب او ذاك ، على ان تكون قد اكتسبت ذكاءا وروحاً من تجربة الحياة ، من المآسي والحيف . » (١١٧)

* * *

(٤) الاحرف الاولى لاسم احد اقرباء الفنان .

تموز ١٨٨٠

« . . . انني رجل انفعالي ، قادر على القيام بافعال غير متعلقة ودون ان اندم تماما عليها . ويحدث احيانا انني اتكلم او اعمل بتسرع بالغ ما يحسن فطنه باناة اكبر ، واعتقد ان الآخرين يقدمون احيانا على اخطاء مماثلة .

ما العمل ؟ هل اعتبر نفسي رجلا خطيرا وغير قادر على الاتيان بشيء ؟

لا اظن ذلك . القضية تكمن في ان نخرج ، بكل الوسائل ، بشيء ما مفيد من هذه الانفعالات .

- منها - على سبيل المثال - شغفي الجارف بالكتب رغم انني بحاجة الى الخبز .

ولم يهمني الحنين ، فقد قلت لنفسي . « الوطن في كل مكان » . وبدلا من ان ادع الياس يجرفني اتخذت طريق الكتابة النشطة مادامت قادرة على النشاط . او بكلمة اخرى ، فضلت الكتابة التي تنتظر ، وتسمو ، وتبحث ، على المهزومة ، المشلولة ، اليائسة .

« ... هل يوجد تضاد بين كسولين ؟ هناك كسل من الخمول وانتفاء الخلق ، من وضاعة طبيعة الشخصية . بإمكانك ، اذا شئت ، أن تعتبرني واحدا من هذا النوع . ثم هناك كسول آخر كسول على الرغم منه . تمتلج داخله رغبة العمل ولا يفعل شيئا لأن ذلك مستحيل بالنسبة له ، أنه سجين شيء ما ، وينقصه ما يحتاج اليه ليصير منتجا ، ذلك ان قدرية الظروف تلقية الى هذا الدرك . كسول كهذا لا يعنم هو نفسه ما الذي يمكن ان يفعله ، لكنه يحس به .
انني انفع لشيء ما ، وهذا ما يسوغ لي حياتي . اعرف ان بإمكانني ان اصبح رجلا مختلفا تماما . ترى ، لاي شيء انفع ؟ أين اخدم ؟ هل ثمة شيء في داخلي ؟ ماهو ؟
هذا كسول مختلف . بإمكانك ، اذا شئت ، ان تعتبرني واحدا من هذا النوع . » (١٣٣)

* * *

في تلك الفترة مدم فان فوغ بجولة في مقاطعة بلادي كاليه وقد شرع فيها آملا ايجاد عمل ما في طريقه يكسب منه قوته ، لكن ذلك لم يتسن له . ولما كانت في جيبه عشرة فرنكات فقط فقد استقل القطار في البداية ، ثم اضطر الى التسكع اسبوعا كاملا مشيا على الاقدام :

« ... على الرغم من ان هذه الرحلة كانت ثقيلة وعدت منها منهكا ، بقدمين متاليتين وحالة بائسة ، لكني لا اشكو منها فلقد شاهدت اشياء هامة وتعلمت ان انظر الى عدالة تجارب الحياة الجليلة نظرة اخرى .
كسبت بعض قطع الخبز من الطريق ، هنا وهناك ، مقايضا بعض الرسوم التي كانت في حقيبتي . ولكن ، لدى انتهاء فرنكاتي العشر اضطرت لمبيت الليالي الاخيرة في الحقول ...

حسنا ، في بؤسي هذا شعرت بانبعث طاقاتي وقلت لنفسي : كيفما كان ، سائبت قدراتي . ساعود الى قلبي الذي هجرته في غمرة انهياره وساعاود الرسم . ويبدو ان الامور تبددت امامي ، انني في الطريق وقلبي غدا مطواعا وهو يزداد طواعية يوما بعد يوم .

* * *

١٨٨١

« الطبيعة تقاوم الفنان دوما ، لكن ذلك الذي



لقد درست الى حد ما وبجد الكتب التي تحت يدي كالانجيل ، الثورة الفرنسية لميشليه ، وفي الشتاء الماضي شكسبير وقليل من فكتور هوغو ، ديكنز ، بيتشر ستو ، ومؤخرا اسخيل وآخرين اقل كلاسيكية . »

* * *

وسجل فان فوغ في رسالته اعترافه بعمق الاضطراب الذي كان يجيش في صدره تلك الفترة من حياته التي بحث فيها عما يستفرقه ليكون ذا نفع . انه يرى الله في كل شيء . ويقول ان افضل وسيلة لتفهم الله ، الكائن ، الشيء ، هي ان بعشق المرء ما يريد فهمه .

« ... بعضهم ، على سبيل المثال ، سيعشق رمبرانت جديا . سيعلم بوجود الاله وسيؤمن به . وآخر سيستغرق في تاريخ الثورة الفرنسية ، ولن يكون مخطئا ، فهو واجد في الاشياء العظيمة طاقة سامية . »



ياخذ الامر بجدية حقة لا يخدع بهذا ، فهذه المقاومة هي
- على العكس - تحريض واثارة لبلوغ النصر على افضل
وجه . الطبيعة والفنان الصادق ، في الاعماق ، متفقان .
... عندما ترسم صفصافة باكية كما لو انها كائن
حي ، وهي في الحقيقة كذلك ، ياتي كل ما يحيط بها
عفويا شرط ان يتم التركيز بانتباه على الشجرة المذكورة
والا يتوقف المرء عن العمل قبل ان يجعلها تحيا . «
(١٥٢)

... « العمل دون نماذج حية خطر على المصور ،
خصوصا في البداية » (١٧٩)

... « هالك بعض الكلمات التي تركت في تأثرا
وانطبعا عميقين . هذه كلمة لمييه : « الفن معركة ،
ومن الضروري ان تضع فيها حتى جلدك » . « افضل
الا اقول شيئا من ان اعبر عن نفسي بضعف » .
حكم مييه هذا قرأته البارحة فقط لكنني احمله
منذ زمن ، وهو ما يولد في احساسا جامحا بضرورة
التعبير عن نفسي ، بقلم النجارين القاسي وبالفرشاة
بدلا من الريشة الناعمة . « (١٩٨٠)

... « ثيو : انا لست رسام مناظر . عندما اصور
منظرا اضع في داخله دوما اثر لانسان ...
... من الامور التي سندهشك لو اصبحت فنانا ،
ان مهنة المصور بكل جوانبها ، هي في الواقع عمل قاس

نسبيا من الناحية الفيزيولوجية « (١٨٢)
نيسان ١٨٨٢

« ... وانا مقتنع بان شيئا - عدا المرض - من
يجردني من هذه القوة التي تنمو ، ووعي يجعلني اواجه
المستقبل بشجاعة واتحمل الحاضر بكل منفصاته . انه
لشيء رائع ان ترى شيئا وتجده جميلا ، ان تعمل الفكر
فيه ، تتمسك به وتقول : ساقوم برسمه ، وساعمل
حتى اتملكه . « (١٨٥)

* * *

وكان قد حدث ما فجر في نفسه الغضب
تجاه الاعتبارات والمفاهيم البرجوازية
للعلاقات الانسانية . فقد احتضن فنان
فتاة فقيرة ، مريضة وحامل تدعى سيان .
لندعه يتابع :

« ... يظن ان ورائي امرا ما - شيء غير محدد
وعالق في الهواء - فانسان يحجب امرا لا يستطيع اخراجه
الى النور .

حسنا ايها السادة ، سابوح به ، لكم ، انتم المتعلقون
بشكليات الحضارة . ولكن شريطة ان تكونوا صادقين :



... حتى عندما اغرق في الفقر اجد في نفسي انسجاما وموسيقى هادئة وصافية .
في اكثر البيوت فقرا ، في اكثر الاركان صمما ،
ارى لوحات ورسوم ، وروحي مندفعة في هذا الاتجاه
بشدة لا تقاوم .

كلما هجرتني الاشياء وامعنت في ذلك ، تصبح
نظرتي اسرع واكثر حدة لرؤية الجانب التشكيلي فيها .
... الم اتحدث مع فنانين في الفترة الاخيرة ، وهذا
لا يزعجني البتة ، يجب الاصفاء الى الطبيعة وليس الى
افواه المصورين . انني اتفهم الان افضل من ذي قبل
ما قاله موف : « لاتحدثوني عن دوبريه وانما عن حافة
الهاوية تلك او عن شبيه لذلك » . قد يبدو هذا قاسيا
لكنه مصيب بشكل مطلق ، ان نشعر بالاشياء ذاتها ،
لان الواقع اكثر قيمة من الشعور باللوحات . « (٢١٨)
... الملون هو ذلك الذي يحلل اللون الذي يراه
في الطبيعة ويقول ، مثلا :

هذا الرمادي الاخضر مؤلف من الاصفر مع الاسود
وقليلا جدا من الازرق ، الخ ...

... يتوجب على الفنان الولوج في الطبيعة بشكل
مطلق ، واستخدام كل ذكائه ، ووضع كل مشاعره في
عمله ليصير هذا مفهوما من قبل الآخرين . اما ان تعمل
والنظر متجه الى السوق فليس بالطريق الصحيحة ،
وما هذا - في نظري - سوى تفوط على محبي الفن » .
(٢٢١)

« ... وصورت منظرا بحريا . لا اكثر من بعض
الرمال ، البحر والسماء رمادية ، في عزلة . انني احتاج
احيانا الى عزلة مشابهة - ان لا يكون فيها سوى رماد
البحر مع طير بحري وحيد وبلا اي صوت سوى همس
الامواج » (٢٢١)

« ... اعتقد ان انجاز الدراسات هو بمثابة الزرع ،
هو انجاز للوحات ، حصاد . واؤمن ان التفكير سيكون
اكثر صحة عندما تبرز الافكار من الاحتكاك المباشر
بالاشياء هادفا ايجاد هذه او تلك الفكرة . » (٢٢٣)
... « اتفق معك في الراي بان ثمة لحظات تبدو
فيها غير قابلين للاختراق من قبل الطبيعة او ان الطبيعة
تبدو وكأنها لاتقول شيئا .

هذا يحدث لي كثيرا ..
... لاتظن انني احتقر ابناء تلك الطبقة التي تحدثني
عنها لمجرد ان حياتهم لا تقف على مبادئ جدية او
مدروسة .

راي في هذا هو التالي : من الضروري ان تكون
النتيجة فعلا ماديا وليس فكرة مجردة .
لا اوافق او احترم المبادئ التي لا تترجم الى
افعال .

... ما هو الرسم ؟ وكيف نبلغه ؟ انه فتح ثغرة

اي شيء اكثر تحضرا وحساسية وشجاعة : ان تهجر
امراة ، او ان تراف بها وتساعدتها ؟ في هذا الشتاء
التقيت بامراة حامل وقد هجرها والد الجنين الذي
تحمله ، حامل تتسكع في الطرقات التكب خبزها بطريقة
لاستطيع تصورها .

لقد اتخذتها مودلا (نموذجا) وعملت معها طيلة
الشتاء .

... اعتقد ان اي رجل يساوي على الاقل جاد
حذائه سيتصرف هكذا لو وجد نفسه امام وضع
مماثل . « (١٩٢)

« ... اود تنفيذ رسوم تصفع بعض الناس .
... في الاشخاص ، في المناظر ، لا اريد التعبير
عن شعور كئيب ، وانما عن ألم عميق ، قبل كل شيء
احلم بالوصول الى النقطة التي يقال فيها عن عملي ،
هذا رجل يشعر بعمق وحساسية .

ما انا بنظر اغلب الناس ؟ عدم ، او رجل شاذ وغير
سار لا يملك مكانا في المجتمع ولن يملكه .
وهذا يعني : اقل بقليل من العدم .

حسنا ، افترض ان ذلك تماما هكذا ! عندئذ اود
ان اعرض من خلال عملي ما يكمن في قلب الشاذ ، في
قلب العدم .





في سور من الحديد الخفي كامن بين « ما يشعر »
و « ما يستطاع » . وكيف ينبر السور ؟ لا يجديك
نفعاً ان تضرب عليه بقوة ، يجب لفمه وحفره بمبرد ،
بهدهوء وصبر ...

.... ارى من الصعب تقرير ما اذا كان على
موقف المرء ان يقوده الى مبادئه او المبادئ الى موقفه ،
انها كقضية الوجود الاول بين الدجاجة والبيضة .
لكنني اعتبر على جانب كبير من الضرورة والايجابية
ان يجهد المرء لتطوير نشاطه وفكره » (٢٣٧) .

قضى فترة في شمال هولندا حيث قام
بزيارة قصيرة لقرية زويلو يخرج منها بهذا
الوصف :

.... « سماء لا تشوبها اية لطخة ، ليست
بيضاء ، بل ليلية تتحدى كل تحليل . ابيض نرى
فيه جريان الاحمر ، الازرق ، الاصفر ، سماء تعكس
كل شيء ويحسنها المرء فوقه في كل مكان . سماء
بخارية تتوافق مع الضبابية الطفيفة لما تحتها » (٢٣٣) .

- ... « اذا اردت ان تنمو فمن الضروري ان تمزق
في التراب . هالك ما اقله لك : ازرع نفسك في تراب
درينيشية وستزهر . لا تيس بين الحجارة . ستقول
ان ثمة نباتات تحيا في المدن . اجل ، لكنك قمح
ومكانك في حقول القمح . » (٢٣٦)

- ... « هيا يا عجوزي ، تعال وارسم معي الغابة ،
حقول البطاطا ، تعال نركب الخيل وراء عربة وراع .
تعال لرؤية النيران ، لتستحم بهواء العاصفة النقي ،
لنفرق في الاخضر .

انني اجهل المستقبل وما اذا كان علينا ان ننتظر
تغيراً ما . واجهل ان كانت الريح ستهب لصالحنا ،
لكنني لا استطيع التحلث بشكل آخر . ليس في
باريس ولا في امريكا حيث يجب ان نبعث ... علينا
بالبحث في الحقول . » (٢٣٩)

... « تقول ان معرضاً لاعمال ديلاكروا سيقام
قريباً . سترى بلا شك لوحة « المتراش » (يقصد
« الحرية تقود الشعب » م .) التي اعرفها من خلال
سيرة ديلاكروا . لقد صوّرت عام ١٨٤٨ على ما اعتقد .
واود لو تخيل اننا عشنا عام ١٨٤٨ ذاك ، او في فترة
مماثلة . فعندما قام نابليون بانقلابه حدث شيء مشابه .
لن اقول ما قد يزعجك - فهذه لم تكن يوما نيتي -
اريدك ان تفهم علاقة الخلاف الذي نشب بيننا بالتيارات
العامة التي يعيشها العالم ...
... تصور اذن مرحلة ١٨٤٨ .

من من اولئك الذين تصادموا يمكننا اخذهم
كمينة عن الآخرين ؟ غيزو ، وزير لوي فيليب من جهة ،
وميشيليه ، كنيه والطلبة من جانب آخر ...
... هل كان الفرق بينهم عظيما ؟ اجل ، ولكن
قد لا ترى ذلك لاول وهلة ، فانا نفسي سبق - في
فترة ما - ان استحسنيت كتابا لغيزو وآخر لميشيليه
لكنني ما ان تعمقت اكثر حتى رايت الفرق ، وما هو
اكثر من ذلك ، التضاد . على العكس تماما ، يترك
شيئا من اللانهائي .

بعد ذلك حدثت امور كثيرة . لكنني متأكد من انه
لو عشنا انا وانت آنذاك لكنت في جانب غيزو وانا مع
ميشيليه ، وكان يمكن ان نلتقي وجها لوجه في احدى
المتاريس ، كمودين . انت امام المتاريس كجندي
الحكومة ، وانا وراءه ، ثائرا . « (٣٧٩)



الهيبرالية أو: الواقعية القوتوغرافية

بقلم : ادوار لوسي سميث (١)

ترجمة : فائق دحدوح



مهما بلغ نجاح مختلف اساليب فن المينيمال ، L'art Minimal (٢) والفن التصويري (٣) عند نقاد الفن وامناء المتاحف فانها لم تنجح في اكتساح الساحة كلها اذ كان عليها ان تواجه تنافسا جديا لنمط من انماط التصوير والنحت يبدو مناهضا تماما لهذه الحركات التجريدية والذهنية . وقد لقيت هذه الظاهرة الفنية بالهيبرالية (٤) : الواقعية المفرطة بواقعيته ، واحرزت هذه المدرسة الجديدة كسالتها « البوب آرت » (٥) نجاحا منقطع النظير عند هواة جمع الاعمال الفنية وتجارها ، ولكنها ظلت بعيدة عن الفوز باجماع النقاد عليها . وبناء على ذلك فقد اظهر نقاد الفن الذين تقبلوا في آخر المطاف « البوب آرت » ترددا مفرقا في تحفظه حيال هذه الظاهرة الفنية الجديدة . والامر واضح مادام فنانوها يحاولون العودة بالفن الى ما كان عليه قبل الموجة الحديثة بل والى ما قبل انتصار الانطباعية ، يبدو ان حماة الهيبرالية يحاولون وبتناقض وقح ان يؤكدوا بان الاسلوب الوحيد الجدير بفنان حقيقي طليعي هو اسلوب التصوير الاكاديمي المتكلف (٦) لنهاية القرن التاسع عشر مع ان عجلة التاريخ كانت قد دارت دورة كاملة !

(١) إدوار لوسي سميث : ولد عام ١٩٣٣ ، كان يحرر في النيوسيتيمان والمستمع واستوديو وغيرها من المجلات الانجليزية ، وله زاوية خاصة في التايمز ، وبرنامج اذاعي ، وسبق له ان نشر عدة كتب من أهمها (الفن الآن) الذي نترجم فضلا منه ، واهتمامات الناقد محصورة بالفن المعاصر .
(٢) يبدو أن هذا التمييز : قد استخدم للمرة الاولى عام ١٩٥٢ من قبل الناقد الامريكي R. Wolheim في مقال نشر له في مجلة الفنون ، ليدل به على بعض الاعمال الفنية التي تقدم « مضمونا فنيا أدنى » مثال ذلك « مبولة الخزف » التي سماها الفنان مارسل ديشامب النبع والتي عرضها عام ١٩٦٧ في صالون « مستقلي مدينة نيويورك » واستعملت هذه العبارة في النقد ، تارة للتحقير وتارة بمعناها الحقيقي ، وتعني « الادنى . والاظم » .

دافيد هوكني



كليم كلارك

لهوامش :

وعلى أي حال فإن هذا التعبير دل في نهاية الخمسينات على اتجاه في التصوير الأمريكي يدين كثيرا في تطوره ! إلى التجريد الهندسي والتجريد البصري (آوب آرت) ولكن بساطته الجذرية أدت إلى ردود فعل مختلفة أكثر ذهنية وأقل انفعالية آنية ، فقد اسقط من حسابه الخط ولقائية التعبيرية التجريدية محاولا التوصل إلى خلق تكوين باهت حيادي ومففل ، وأصبحت الوسائل - اللون والشكل - غاية في ذاتها .

يهدف فن المينيمال إلى إبعاد كل ما هو خارج نطاق المسمى الجمالي حتى أنه في آخر المطاف قد أبعد هذا الأخير ليلبغ الحد النهائي الفاصل ما بين الفن واللافن . أنه النفي المطلق كما مارسته الدادا المؤلف من الوضوح الهندسي البارد للباوهاوس . وانخرطت في هذه المدرسة جماعات دفعت بها إلى مدى أبعد : كالتجريد اللوني واتكار المساحة التصويرية التقليدية باللجوء إلى القماش المحدد النطاق ، واسقاط الإبهام بالبعدين جرحه إلى التكوين المكاني ... إلى أن تحول أكثر فناني المينيمال إلى نحت خال من المعنى والتحريض فقدموا أعمالا لا طابع لها ولا هوية وعالجوها بقسوة متفشية تنسجم ومطلبهم الأساسي .

« المترجم عن اللاروس ودوير »

(٣) فن المينيمال : ظهر هذا الفن عام ١٩٦٠ وأعطى الأولوية للفكرة على الإنجاز التشكيلي .

« المترجم »

(٤) الهيبرالية : وهي موضوع بحثنا وقد أثرت استعمال الكلمة الأصل « الهيبرالية » لاستحالة نحت كلمة عربية تحمل في معناها كل ما في هذه الحركة من غنى وتنوع سواء أكان ذلك في

التصوير أم في النحت .. وأسوة بكلمات أخرى معربة أصبحت مألوفا لدينا كالريالية والكلاسيكية والرسمية الخ ... « المترجم »

(٥) « بوب آرت » : « الفن الجماهيري » شاع استعمال هذه العبارة منذ عام ١٩٦٠ لتدل على أسلوب عميق الصلة مع ثقافة الجماهير ، وهي مشتقة من : « الثقافة الشعبية » . « المترجم »

(٦) « Art Pompiér » الفن المتكلف : تميز أطلق على الفن الرسمي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر وعبارة متكلف المرادفة لكلمة أكاديمي كان لها ولفترة طويلة وقع سيء . يمكن أن نجد أصل هذه الكلمة في تقاليد مدرسة الفنون الجميلة . إبان الرومانسية كان طلاب المدرسة المذكورة يمتدحون بسخرية لوحات داليد وأقرانه وبخاصة المرأة المعتزلة خوذاتهم القديمة من خلال أغان شعائرية : الخوذة ثينة الرأس ، تحط على الرؤوس ، خوذة الأطفال تحيل حاملها محاربا

وانتقل هذا النعت تباعا من أشخاص اللوحة إلى اللوحة نفسها ثم إلى الفنان وإلى أساتذة المدرسة وأعضاء المعهد وهيئة تحكيم الصالون والفنانين الأجانب و ...

ولم تفقد هذه الكلمة ما فيها من سخرية إلا عندما أعاد الفن الرسمي اعتباره وفاز باهتمامنا ١٨٤٨ - ١٩١٤ . ونستخدمها نحن بدورنا باعتبارها تحدد مرحلة فنية معينة وفترة تاريخية .

« المترجم عن اللاروس »



وبالفعل فإن الواقعية ، في سنوات مابعد عام ١٩٤٥ ، ما انفكت تؤكد على حقوقها ، ولكن مجموعة من الفنانين تخلت عن أصول المدرسة الاتباعية بممارستها صراحة شكلا من أشكال الواقعية . ففي إيطاليا مثلا نجد الفنان **ريناتو غوتوزو** (٧) ، المصور الفريد بخصب انتاجه ، ينجز اعمالا واقعية تتسم بالتعبيرية هي حصيله فناعاته السياسية الماركسية ، بينما كان الفنان **بالتوس** (٨) في فرنسا ينجز لوحات جنسية غريبة ، لفتيات حديثات العهد بالمراهقة ، تطفح بجو سريالي دون ان تكون سريالية حقة في تفاصيلها ، اما في بريطانيا فاننا نجد الفنان **لوسيان فرويد** (٩) الذي توصل تباعا وبأسلوبه الرومانسي المحدث الى فن يتصف بالبساطة والمباشرة والمستوحى بالطبع من الفنان **سايكروت** (١٠) ولكنه يدين بالكثير للكاميرا .

بقي البوب آرت في بريطانيا قريبا على الدوام من الواقعية الصرفة وبخاصة في اعمال الفنان **بيتر بلاك** (١١) لقد رفض بلاك صراحة اصول البوب آرت واصر على تحديد نفسه بدقة فنانا « واقعي » بسيطا . وقد كان طموحه الاسمي كما يبدو ، كلما ازدادت اعماله نضوجا ان يشتهر باعتباره ممثلا سلفيا لمدرسة ما قبل رافائيل التي ما فتئت تتمتع في السنوات ١٩٦٠ - ١٩٧٠ بشعبية واسعة عند جمهور صالات الفن .

والفنان البريطاني الاخر ذو العلاقات الوثيقة على الدوام مع الواقعية التقليدية هو **دافيد هوكني** (١٢) الطفل المعجزة للبوب آرت . هو كني الذي كان يؤكد دائما بان التناقض بين مختلف تقاليد التصوير التي يمكن للفنان ان يستخدمها هو الذي يفتنه في التصوير . والتقاليد التي يختارها الان هي التقاليد نفسها التي اعتبرها فنانون عصر النهضة مألوفة .

ان الصورة الشخصية المزدوجة **ال اوسي كلارك** وسيليا بيرتويل هي ، من وجهة نظر حديثة مقنعة ، رائعة لكنها مثيرة للقلق . ان لها بالتأكيد طابعا عميقا ومعاصرا لكونها تشع بحقيقة عالم لندن الانيق في نهاية الستينات . وانها في هذا الصدد تذكرنا نوعا ما بلوحة الاخوات وبرتيمير للفنان **جون سينجر سرجانت** (١٣) التي لعبت الدور نفسه في عهد الملك ادوارد . ولكن الطبيعة المعاصرة للوحات **هوكني** تذهب الى مدى ابعد ، اذ نجد فيها اسلوبا خاصا في توزيع الاشكال وصدى محددا لبعض الالوان بل والى نموذج ما من الاضاءة الصوغ منها تجسيدا مكثفا للفترة التي ولدت فيها اللوحة . اما الان وبعد ان اصبحت فترة الستينات ذكرى بعيدة فاننا ندرك ان هذا العمل قد نجح في ان يثير في نفوسنا روح عصره اكثر من اي عمل آخر .

اننا على الرغم من كل شيء نعاين اختلافا حتى في

(شوك كلوز)

(٧) غوتوزو « Guttuso » : مصور إيطالي (باغيريا دي

بالرمو ١٩١٢) انقطع عن دراسة الحقوق . استقر في روما عام ١٩٣١ وارتبط مع المدرسة الرومانية المناهضة لثقافة النظام الفاشستي الرسمية . استقى في هذه المرحلة من التصوير الفرنسي واكتسب مهاراته والمبادئ الاولى للفن الشمبي الجديد والحديث من التيار الرومانسي والواقعي للقرن التاسع عشر وان كان يدين بالكثير للوحشيين وفان غوخ وسيزان ، وقد رافقت البناء التكميلي الجديد لاماله ، والمستوحى من بيكاسو في هذه المرحلة التي انخرط فيها الفنان في حركة ميلانو كورانت ، نزعة شديدة للتعبيرية . انخرط غوتوزو في صفوف المقاومة في كل من روما وميلانو وقد غدا التزامه المبدأ الاساسي التجلي في اعماله . وترأس بدءا من عام ١٩٤٩ المدرسة الواقعية الجديدة واكد في سلسلة من كتاباته موقف الحركة وكشف عن ضرورة الالتزام الجمالي الذي يقوده اختيار محدد تحته السياسة والاخلاق . ثم تطرق الفنان للتكوينات الكبيرة من خلال تقاليد القرن التاسع عشر الفنية وانما عبر عنها بواقعية شعبية فعالج مواضيع تاريخية (معركة جسر الاميرال ١٩٥١ - ١٩٥٢ ميلانو) واجداث اجتماعية معاصرة (بورتيللا ديلا

المرحلة نفسها بين أعمال هوكني وأعمال الفنان الأمريكي فيليب برلشتاين (١٤) . ان التركيز المستحوذ عند برلشتاين على العاري عموما والذي لم يقتصر على المرأة فحسب جعل منه واحدا من المبشرين بالهيبريالية وليس هذا صحيحا الا بقدر ما يدل الجمالا على ان برلشتاين قد حافظ ووضع بين يدي فنان امريكا الاخرين تقليد الواقعية الأمريكية الذي عرف تجديدا حيا خلال الثلاثينات والذي مثله جيدا الفنان **ادوار هوبر** (١٥) ويختلف برلشتاين عن مصوري المدرسة الهيبريالية والفنان هوكني لانه لم يشأ بأن تكون له علاقة بالموضوعية . فقد صور عارياته اعتمادا على نماذج حية وسلط عليها في اكثر الاحيان اضواء اصطناعية ، والشئ الوحيد الذي يدفعنا للاعتقاد بأن دراساته لم تكن منقولة عن واقع الحياة هي طريقته التعسفية في اقتطاع ما يصوره ، وكأنه بمصور فوتوغرافي تنقصه الخبرة صوّر فلم ينجح في تأطير موضوعه حسب رغبته ، ويبدو ان القُطع في أعمال برلشتاين صادر عن أسلوب عمله . فهو لم يؤلف لوحته بترو ولكنه ينطلق من جزء بسيط ليتابع عمله دونما توقف حتى يصل الى حوافي اللوحة . ان طريقته هذه تغاير تماما طريقة مصوري القرن التاسع عشر او العمود السالفة . يريدنا برلشتاين بأسلوب عمله ان ندرك أهمية تطور الإدراك الحسي في العمل الفني اما الطريقة المستخدمة في التصوير للوصول الى هذا الإدراك فتأتي في المقام الثاني اذ ليس



ريتشارد ماكلين

الجنسية الحميمة « فتيات في الداخل . راقدات ، يتزين ، ساذجات أو .. وتدين طريقته المقتصة والحسوبة الى تأملاته في جداريات القرون الوسطى بألوانها الموحدة الكامدة والمحبة فأعطى الاولوية للرسم على التلوين الذي أصبح أكثر جمالا وهدوءا في الستينيات كما هي الحال في مناظره لمنطقة مورفان تلك المناظر التي تجمع تنافعات سيزان وهندسة أعمال البانوراما القاسية والمدهشة للقرن الخامس عشر (الشهد العظيم) . كان بالتوس رساما حاذقا ينتقل بسهولة من تقنية لآخرى (بالقلم الرصاص - بالريشة - بالفحم - بالمائي) وترك لنا رسوما تزيينية لقصص عالية (الطاعون - حالة حصار لالير كامو) وديكورات مسرح . كان يحب معالجة موضوع واحد بطرق عدة مثل (لامبو الورق - الحلم - الاخوات الثلاث) .

عين مديرا للفلا ميديتشي من عام ١٩٦١ ولغاية ١٩٧٦ . وتمارس أعماله النادرة والمعدة بعناية سحرا طافيا على هواة الفن .
« المترجم عن اللاروس »

(٩) لوسيان فرويد : نحات ومصور انكليزي من اصل الماني (برلين ١٩٢٢) حفيد سيغموند فرويد . عاش في برلين حتى عام ١٩٣٣ ، تاريخ اقامة أبوية في انكلترا . درس النحت في مدرسة الفنون والمهن في لندن ، بدأ الرسم فور انتهاء الحرب العالمية

جينسيرا ١٩٥٢) ومشاهد من حياة المدينة (الشاطئ ١٩٥٥)
ثم أبدع للغابات نفسها أساليب جديدة (تصوير + كولاج)
والصحيفة الحائطية بشهر ايار ١٩٦٨ .
« المترجم عن اللاروس »

(٨) **Balthus** بالتوس : بالتازار كلوسوفسكي ده رولا الملقب **بالتوس** : (باريس ١٩٠٨) ابن لناقد فني وام مصورة . تعرف بفضل عائلته على الفنانين : بونار ، روسل ، ديران . رسم منذ سن / ١٦ / واجتمع في سويسرا بالشاعر ر . ريلكه الذي نشر له رسوماته الاولى وقدم لها (ميونيخ - زيوريخ ١٩٢١ وما يعادل ٤٠ رسما) تعكس لوحاته الاولى التي انجزها قبل ١٩٣٠ وبخاصة مشاهد باريسية تأثيرات مختلفة منها تأثره ببونار (حديقة لوكسمبورغ ١٩٢٧ نيويورك) . اقام بالتوس اول معرض له في باريس عام ١٩٣٤ . وتحدد أسلوبه نحو هذا التاريخ ، مشاهد من الحياة اليومية (الشارع ، ١٩٣٣ الولايات المتحدة) ، مشاهد من الداخل (الفتاة والقط عام ١٩٣٧) وأعمال الوجوه (ديران ١٩٣٦) (ميرو وابنته ١٩٣٧) .

ربما ينتمي بالتوس الى واقعية الفنانين الالمان الخيالية والى فريق فنانى القوى الجديدة ١٩٣٥ أكثر من انتمائه الى السريالية حصرا . وبعد عام ١٩٤٠ نرى في أعماله ما ندعوه « بالشهادة

كوتنفهام



ليشتنشاين (١٧) بأن أخذ أشياء ما استحالت بفعل اساليب الانتاج الرخيصة الى أشياء ملونة مبتذلة فنفاها وأعاد صياغتها قبل أن يعتمد عليها منطلقا للوحته الفنية . وبما أن اللوحة تمثل سلسلة كاملة من أسلوب متصنع وافكار مشتقة من الاصل المطبوع فقد أدى ذلك والى حد ما الى اعتماد اللوحة عن الاصل الذي استوحى منه الفنان . ونحن نعرف ، ومعرفتنا تلك لا تتم الا باستخدامنا للمقياس بالإضافة الى وسائل أخرى ، لأن

اللقطع التعسفي للصورة تلك الاهمية الكبيرة مادام التطور التدريجي نفسه للعمل الفني قد نجح تماما .

ان فكرة سيرورة العمل الفني تتواجد وبقوة قصوى في اعمال مالكولم مورلي (١٦) الفنان الانكليزي المقيم حاليا في امريكا ، والذي يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي للهيربالية . ابتكر مورلي اتجاهها خاصا مستمدا من البوب آرت اعتمادا على الصورة « المعطاة » ففي لوحاته المستوحاة من رسوم القصص المصورة ابتدا

الثانية متبينا منذ البداية أسلوبا صارما وواقعا يتصف بالدقة والتروي (وجه فرانسيس بيكون ، لندن ١٩٥٢) .

تأثرت اعماله في البداية بحركة « ساكليكيت الجديدة » وتطور هذا التأثير الى سريالية معتدلة (والده الفنان ، لندن ١٩٧٢) وقد عرضت اعماله منذ ١٩٤٤ في كثير من المعارض الجماعية والفردية .

« المترجم من اللاروس »

(١٠) سيكورت « Sickert » والتر ريتشارد سيكورت :

مصور انكليزي (ميونخ ١٨٦٠ - ١٩٤٢) . ابن المصور والرسام اوسوالد او البرت ، استقرت عائلته نهائيا في لندن عام ١٨٦٨ ، قدمه استاذة الى الفنان ديفن عام ١٨٣٣ ، عاش في ديب من عام ١٨٩٩ ولغاية ١٩٠٥ وترك عنها لوحات عدة : حي اكادو ، اوتيل رويال ، كنيسة سان جاك ، ومجموعات هامة من الرسوم المائية .

عاد من جولته الى لندن عام ١٩٠٥ واشتغل مع جماعة الحفارين وأصبح الفنان الرئيسي وسط مجموعة الفنانين الشباب الذين جذبتهم المدرسة الانطباعية . وراس الطليعة الانكليزية ولكن معارض ما بعد الانطباعية واكتساح الوحشية والتكعيبية لندن وضعت الفنان في موقف منعزل عام ١٩١٤ .

تميزت الذكرى المثوية لميلاده عام ١٩٦٠ بمعرضه الهام الذي قيم في صالة تيت . وتتوزع اعماله المتاحف الانكليزية في كمبريدج واكسفورد ولندن ومانشستر وبخاصة في صالة تيت .

« المترجم من اللاروس »

(١١) « بيتر بلاك Peter Blake » : ولد في دار تفوت

عام ١٩٣٢ مصور انكليزي درس في المعهد الملكي للفنون في لندن .

NCO
NT
OD



PAUL'S CORNISHION
BILLIARDS SNOOKER



غوينفر

ان يلجأ لرسم المجلات المصورة الخام ويستمد منها . عندئذ اوضح مورلي بأنه لم يجد في المواضيع ذاتها مايشير الاهتمام . ولكن ما يهمه هي الطريقة التي تسمح بتحقيق المعادل في التصوير (اللوحة) وفي ان يصنع بيده ما قامت الآلة بصنعه بكثير من الفعالية . ولهذا السبب نجده يتبنى طريقة تصفية في الانتاج والانتظر الى ما استطاع تحقيقه من نجاح ومقدار الاقتراب مما حلول تقلده والافتداء به الا بعد ان يكون قد انتهى

المشرين من عمره . ولكن باريس ظلت مرفأ يعن اليه . اخذ سرجنت منذ هذا التاريخ يعرض بانتظام لوحات للشخصيات وقليلاً من المناظر الطبيعية . كان مرسمه منتدا تجتمع فيه الطبقة الراقية . اثار لوحته للسيدة سوتزو فضيحة حملته على الانقطاع عن العرض في الصالون عام ١٨٨٤ . وذهب ليستقر في لندن (١٨٨٥) وعاش حياة عادية ودؤوبة كمصور للوجوه . اصبح عضوا في الاكاديمية الملكية بدءاً من ١٨٨٢ والعضو المختار لها في عام ١٨٩٧ . كثر ترحاله واقامته في الولايات المتحدة حيث كان المجد بانتظاره (تزيين جدار المكتبة) ...

كان سرجنت معجبا بفرايز هالز وفيلاسكو واهتم بالانطباعية وتجديداتها واستعار منها تبسيطاتها وجراً لمساتها ، ولكن روحه ظلت تقليدية تمكس لوحاته صورة المجتمع بأمانة وترجم عقيدته .

الامر لايغني مجرد صورة منقولة عن رسوم المجلات المصورة وانما تحويلاً لهذه الرسوم .

بدا مورلي المتبع للخط الجدلي لعدد وافر من النتاج الفني لما بعد عام ١٩٤٥ بنقد طريقة ليشتنشتاين وانجز في اواسط الستينات مجموعة من اللوحات المستمدة من الصور الفوتوغرافية الممتازة اللون بأربع ألوان كتلك التي نشاهدها على جدران مكاتب شركات النقل عبر الاطلسي او في مصنفات كالات السفر دون

واحد من مؤسسي البوب آرت الانكليزي ، حل عالم الصور الصحفية والتلفزيونية .. واطر صورا فوتوغرافية في اللوحة . (١٢) دايفيز هوكني « Hockney » : ولد في براد فورد عام ١٩٢٧ - مصور انكليزي واحد اعضاء البوب آرت الانكليز . ندد فاضحا بسخرية جارحة وتعبير رمزي السعادة التكلفة والناقصة التي تفاخر بها الصحف والاعلانات في المجتمع البورجوازي الحديث .

(١٣) جون سينجر سرجنت « Sargent » : مصور أمريكي (فلورنسا ١٨٥٦ - لندن ١٩٢٥) اقترب سرجنت عن موطنه مثل معاصريه : ماري كاسات وويسلر ، تعرف بفضل عائلته على ايطاليا واسبانيا وهولنده . استقر في باريس بدءاً من ١٨٧٤ وتعلم التصوير في مرسم كارلوس دوران . سافر الى أمريكا للمرة الاولى وهو في



جون سالت

فنان غزير الإنتاج متعدد الاساليب اذ عكس أعماله تبدلات في الاتجاه لاحتصى ولوحاته المنقولة عن فنانين الاسنى العظام هي من بين أكثر الاعمال تعبيرا ومغزى. وهو لم ينقلها بالروح نفسها التي حركت الفنان مارشال رايس (١٩) عندما نقل عن آنفر (٢٠) وبرودون (٢١) لم يكن عند كليم ميل التهكم والسخرية لان ما يعنيه فقط

وحافظ عليه حتى النهاية (وصيف غران اوجستان ١٩٠٩ نيويورك) عرض هوبر لأول مرة في نادي هارمونيا عام ١٩٠٨ مع فنانين آخرين.. ولم تقتن أعماله ويشتريها المجبون الا بعد عام ١٩٢٣ .. فاضطره الحاجة أن يلجأ للرسم التجاري ولكنه بدأ منذ عام ١٩١٥ في تقديم مجموعات رائعة منفذة بماء الفضة (أخيلة الليل ١٩٢٠) (قطار ومستحمون ١٩٢٠) . عاش هوبر حياة هادئة مكرسة كليا للعمل الفني .. ويعتبر هوبر رائدا ومبشرا بالبوب آرت وقد مثل الولايات المتحدة في بينالي البندقية عام ١٩٤٨ ومعه كل من الفنانين كالدر وستيوارت ديفيو وكيفيوشي .

« المترجم من اللاروس »

(١٦) مالكولم مورلي « Morley » : (لندن ١٩٣١) مصور انكليزي عاش في نيويورك . استخدم الصورة الفوتوغرافية وانطلق منها ليصور مواضيع تتعلق بالسياحة الجماعية ، من أسفار عبر الاطلسي (وغالبا ما كان يصف الحياة في البواخر) حتى قصص التقاليد والعادات الامريكية (مباريات رعاة البقر التي تعتبر شاذة في أيامنا هذه) .

من عمله تماما . ولكي يزيد في اظهار الجانب التمسقي في أسلوبه نراه ينقل عن الاصل بعد ان يقلبه « راسا على عقب » .

اننا نشاهد مواقف مماثلة من العمل في لوحات جون كليم كلاوك (١٨) الذي يمكن اعتباره من فنانين مرحلة الانتقال فيما بين البوب آرت والهيبرالية . ان كلاوك

رسم بعد ١٩١٠ وإبان الحرب العالمية الاولى العديد من المناظر الطبيعية .. تنوع أعماله متاحف العالم في بوسطن وكامبريدج ولندن ومتروبوليتان وصلات عرض أخرى عديدة في كل من أمريكا وباريس . « المترجم من اللاروس »

(١٤) فيليب برلشتاين « Pearlstein » : مصور امريكي ولد في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٤ ، ينتمي للموجة الهيبرالية - لجأ غالبا الى الطبع من الصور الفوتوغرافية ليشير بالحاح الى واقع جمده وسائل آلية .

(١٥) هوبر Hopper : مصور امريكي ولد وتوفي في نيويورك ١٨٨٢ - ١٩٦٧ ، قام فيما بين ١٩٠٦ - ١٩١٠ برحلات ثلاث الى أوروبا وكانت أطول اقاماته في باريس . كان هوبر على خلاف معاصريه ، غير مبال ، نوعا ما ، بتطورات الفن الاوربي الأكثر حداثة لكنه استفاد من الانطباعية الجديدة وتجاهل كليا التكعيبية الناشئة .. وتشير لوحات هذه الفترة بوضوح الى أسلوب الفنان المتين والشخصي ، البسيط والكامل الانسجام وقد تمسك به الفنان

هو ان تلك اللوحات المنقولة هي الوسيلة الوحيدة لتوصيل ما اخترعه من أعمال الى جمهور زمانه وجعلها مفهومة لديه . وان لم يقدم النقل الا صورة دون الاصل فان الفنان مهيا لقبولها باعتبارها نقدا موجها لمجتمع هو منه .

ان في مجموعة كلیم كلارك المسماة (آلهات النعم الثلاث) تعقيدا غير اعتيادي ، فالفنان لم يقصد ان يحاكي من خلالها وبشكل سافر نمط الفن الذي كان قائما آنذاك وانما اراد ان يسخر من الفن الذي فقد حظوته عام ١٩٧٠ عند الجماهير اي في السنة نفسها التي انجز فيها الفنان اعماله . وبالطبع فان بوغرو (٢٢) هو من استوحى منه فناننا اعماله . فقد كانت لوحات بوغرو للنساء العاريات اللوحات الاثيرة « Tableaux Vedettes » في صالات باريس في نهاية القرن التاسع عشر كما كان الفنان لا يزال يشير اعجاب هواة جمع اللوحات من الاغنياء الامريكان في ذلك العهد . واخذ بوغرو حتى في عام ١٩٧٠ يستعيد الاهتمام بأعماله لانه مازال هناك بالطبع يمثل شكلا ما من اشكال « اللافن » والاذواق الشاذة التي تجاهر بالاعجاب به . لم يقم كلیم كلارك بنقل مباشر لأعمال بوغرو ولكنه بالاحرى اوحى بمعادل معاصر ، فقدم الينا عاريات بوغرو منظورا اليها بعين الآلة الفوتوغرافية . ومن الهم ان نشير بأنه لم يقصد بأن تكون اعماله كالصور التي نشاهدها بين صفحات مجلة (بلاي بوي) فقد قام الفنان بنوع من انواع الجمع في لوحة واحدة لمجموعة من الملاحظات حول تبدل الاذواق الجنسية ، وتحولات الاسلوب الفني والاختلاف القائم بين الرؤية الحقيقية للكاميرا والرؤية الفوتوغرافية في ظاهرها للتصوير الزيتي الشائع في صالات الايام السالفة .

(١٧) فيشتشتاين « Lichtenstein » : (نيويورك ١٩٢٢)

مصور أمريكي عاش في نيويورك . احد مؤسسي التصوير الأمريكي الجماهيري البارزين ، استعان برسوم الصحف المصورة الكبيرة وبصور الفرائك لشرح بوسائل صحيفة الشكل البتدل لوسائل الاعلام الجماهيرية في اخضاعها لكل الوقائع الحقيقية . كما استعار من صور اعمال الماضي الفنية مواضيعها بعد تكبيرها بواسطة كشاف النور / بروجكتور / واستخدم تقنية الطباعة على الشاشة الحرة التنقيطية نوها ما .

(١٨) جون كلیم كلارك « Clarke » : المبدع الفني الأمريكي .

عمل في نطاق « الموضوعية » الجديدة مستخدما في لوحاته طريقة الطبع الفوتوغرافي حيث بلورت وجمدت الوسائل التقنية واقعية الصورة على منوال النزعة الهيبريالية الأمريكية .

(١٩) مارشال رايس « Raysse » : (فنان فرنسي ١٩٣٦)

بدأ بداية متواضعة ذات طابع فنان لا شكل له ولكنه بدأ بحول

وبالفعل ان مايفصل كلیم كلارك عن التيار الرئيسي للتصوير الفوتوغرافي هي مجموعة انتقاداته التي يتضمنها نشاطه الفني ، وان الفنان الواقعي الفوتوغرافي فعلا هو الذي يتوق الى ان يصبح حياديا تماما ، هذا على الاقل ماكان عليه الموقف النظري الذي تدافع عنه مجموعة من النقاد اخذوا على عاتقهم دراسة الهيبريالية . يتطلع النقاد الى لوحات هذا الفنان المتجاهلة عمدا للاسلوب الشائع والطاغي والخاضعة بوضوح للموضوعية ، باعتبارها اتجاهات جديدة لمسألة « الموضوع الجاهز » انهم يفهمون الهيبريالية ويجدون فيها شكلا من اشكال العدمية تذهب بالفن الى ابعد مما وصلت اليه الحركة التجريدية الهندسية المبسطة « فن المينيمال » وبالطبع فان الفنانين الذين نصفهم الان في لواء الحركة الهيبريالية يدركون بانهم ورثة ارث معاصر مثلهم في ذلك مثل غيرهم من الفنانين الذين يعملون بأساليب مختلفة . فقد قدم لنا جرهارد ويختر (٢٣) الفنان الالماني الذي انخرط لفترة في الحركة الهيبريالية ، لوحة منقولة عن لوحة الفنان ديشامب (٢٤) « عار ينزل السلم » وترجم فعل الموضوع الى لغة العصر الحالي الفوتوغرافية معتمدا على واقع ان عاري ديشامب نفسه مستوحى من تجارب التصوير الضوئي التي زامنته انذاك وقام بها رجال مثل آتين جول ماري .

اهتم فنانو الهيبريالية ايضا باللات التصوير الضوئي الحديثة من نوع ذات الصورة المنعكسة (روفلكس) لامكاناتها وحدودها . والفنان الذي تسهل في اعماله دراسة هذا التأثير هو (شوك كلوز) (٢٥) الذي اختص برسم الوجوه ذات الابعاد الكبيرة ، ان لوحاته المنفذة بتقنية في غاية الجودة والاتقان تطرح بعضا من الاسئلة

الفنية منذ ١٩٥٩ . ساهم في تأسيس جماعة الواقعية الجديدة . عرض في بينالي الفنانين الشباب عام ١٩٦١ . وبدأ بمجموعة من الابحاث بهدف تعديد الطابع الواقعي والباروكي لمجتمع الاستهلاك . ان لوحته : لحظة سعيدة ايضا (١٩٦٥) والفجر - ٤ - المروضتين ضمن اطار بينالي البندقية في صالة خاصة بالفنان ، تتميزان بأسلوب قاد الفنان للاهتمام بالديكور . ولكن لوحاته الست الهادئة التي عرضت عام ١٩٧٢ في صالة ابولاس في باريس تشهد في شاعريتها المبسطة على رفض الفنان مجددا للتوالد الثالث للاشياء : رمز مجتمع الاستهلاك . وتحول الفنان لبعض الوقت من الفن التشكيلي واجه نحو السينما (الرحيل العظيم ١٩٧١) . وفي الاعوام ١٩٧٥ - ١٩٧٧ لون رايس « صورا » على ورق ملصوق فوق بوليستيرين مستعملا في آن معا الالوان الزيتية واللصق / كولا / والباستل . جمهور خليط من أشخاص صفار خطهم الفنان بيد مرتجفة وقد تجمهروا حول أشجار الحياة من اجل أمجاد لا معالم لها . « المترجم عن الادرس »

الهامة . السؤال الاول هو موقعها . ان لحجم الوجوه الكبيرة مقصدا في ان يجعلها تبدو بوجه عام ليس فقط مغايرة للحقيقة وانما ايضا اقل شبيها بأشخاص يفترض انها تمثلهم . ويهدف هذا التكبير في الوقت نفسه الى تذكيرنا بان الالة الفوتوغرافية بالتالي تفتقر الى الاحساس بالمقياس وهذا القصور يتجلى بطرق عدة . من الممكن اولا تكبير صورة سلبية حديثة الى المقياس الذي نرغبه :

ان اصغر المواضيع وادقها يمكن ان يغدو مساحة هائلة . . ان المجال الديناميكي للتكبير ازداد وتعاضم بواقع الة التصوير هي اداة لها رؤية مصطنعة يمكنها الى الصور الفوتوغرافية فاننا لانكون على ثقة دائمة بعلاقات الاشياء النسبية داخل الصورة وبخاصة اذا كان التكوين في الصورة الفوتوغرافية غير مرض . نحن عاجزون غالبا عن الحكم على مقدار ارتفاع مبنى او تمثال ما اذا احتوت الصورة الفوتوغرافية صورة لكائن انساني ان لوحات كلوز قد قوضت كل مقياس وهي بهذا الخصوص مضللة .

ان مشكلة اخرى تطرح نفسها في التصوير الفوتوغرافي الها وهي قدرة جهاز التصوير على « الاخذ بكل شيء » واندھش ابناء العصر في بداية التصوير الضوئي اي في القرن التاسع عشر من مجموعة التفاصيل الوافرة التي تسجلها العدسة على الورق او السطح الحساس . ان في الصورة الفوتوغرافية تفاصيل لانهاية لها فابقن هؤلاء بان اكثر الفنانين دقة يبدو عاجزا تمام العجز عن ان يضم في لوحته او رسومه تفاصيل مماثلة . واستنتجوا بناء على ذلك وبسذاجة بان التصوير الفوتوغرافي يفوق التصوير الزيتي بطبيعته وقد بدت الهيبرالية مسلمة على الاغلب بهذا التفوق الذي ينكره الفن بوجه عام . تصدى كلوز لهذه المشكلة بطريقتين : بتحطيمه اولا لمضمون العمل الفني (اكتفاؤه برسم وجه واحد في اللوحة) وباجتهاده ثانيا على ان ينقل بدقة متناهية وجهه دؤوب ماسجلته الة التصوير ويمكننا في جميع الاحوال تفحص هذه الرؤية بعناية وتأن بمقارنتها مع الصورة الفوتوغرافية وتحليلها عن كتب بتعمق بالغ ، في حين ان النموذج الحي لايتيح لنا البتة فرصة مماثلة .

اجتهد كلوز في اكثر اعماله ، وبخاصة في نتاجه الاخير ، ان ينقل عيوب التصوير الفوتوغرافي بالاضافة الى خاصيته ، مع التركيز بشكل خاص على انحراف الرؤية الخاص بالعدسة . فمهما بلغت درجة الكمال في عدسات التصوير الحالية فانها ولاسباب عدة ستبقى دون العين البشرية في حساسيتها ومرونتها . ان في مبدأ الفتحة المتنوعة للعدسة ، الذي يسمح للمصور بتكييف آتله وفقا لمختلف شروط الاضاءة ، بعض

المساوئ والمخازير ، منها ان وضوح ميدان الرؤية يتناقض مع ازدياد فتحة العدسة . ومن الممكن ان نواجه تبعا لذلك صعوبات حيال السطح العريض (Gros Plan) يلاحظ المصور بتفحصه للصورة السلبية / كليشة / انه اذا كانت مقدمة الانف واضحة فانه لايمكن للعينين في الصورة نفسها ان تكونوا واضحتين وضوح مقدمة الانف . وان اراد التخلص مما يمكن من عيوب مماثلة فما عليه الا ان يحدد وضوح الرؤية بشكل عام فوق العينين والوجنتين وليس فوق الانف . ونقل كلوز هذه العيوب دون أي تحريف . وعليه فاننا نلاحظ في بعض اعماله ان راس الانف غير واضح بالفعل بالاضافة الى تشوش الوضوح الظاهر خلف سطح المحرق في الاذنين مثلا والشعر المنفصل مبتعدا عن الجبهة . ان في اعماله ميزة اخرى ناتجة ، كما هي الحال في التصوير الفوتوغرافي ، عن الرؤية الاحادية للعدسة على خلاف رؤية العين الثنائية . مما يضفي على الوجه حدة غريبة وليدة القسوة المفروضة على الرؤية من خلال الالة . بينما تستقبل العين هذه الانطباعات بعد تنقيتها وتكيف تباعا مع المناطق المختلفة وبطريقة لانشعر بها عادة . ان جهاز التصوير لايتمتع بمثل هذه الطوعية في المطابقة والتكيف .

وتلفت اعمال كلوز انتباهنا الى مظهر اخر من مظاهر

(٢٠) آنفر (جان اوفيسست دومينيك آنفر) : مصور ورسام فرنسي (مونتوبان ١٧٨٠ باريس ١٨٦٧) . ابن لنحات مزين . درس الرسم في تولوز ثم التحق عام ١٧٩٧ بمدرسة الفنان دافيد في باريس . نال جائزة روما الكبرى عام ١٨٠١ . اصبح سيد نفسه متمكنا من فنه على الرغم من اعلانه عن اعجابه برفائيل وتيسيان فقد صور عائلة ريفير (اللوفر) قبل اقامته في فيلا ميديتشي (١٨٠٦ - ١٨١٠) ، اقام في ايطاليا ١٨ عاما وصور روائع فنية كالصورة الشخصية الرومانسية للمصور غرائه (١٨٠٧ متحف ايكس في بروفانس) او المحطية الشهيرة ١٨١٤ ، اللوفر . حرصه نجاح لوحته (امنية لويس الثالث عشر - كاتدرائية مونتوبان في الصالون عام ١٨٢٤) على العودة الى باريس حيث فتح مرسما وتراس مجموعة من التلاميذ ، وانهالت عليه اوسمة الشرف وتراس زعامة المدرسة الكلاسيكية الحديثة للوقوف بوجه الرومانسية (تمجيد هوميروس ، اللوفر ١٨٢٧) . انسحب عائدا الى روما لانتقادات لاذعة وجهها اليه خصومه كمدبر للاكاديمية الفرنسية في روما . . ثم رجع الى باريس فاننا لابنازع . وكشف عن آرائه الجمالية في لوحته الشهيرة الحمام التركي (اللوفر ١٨٦٣) اذ لخص فيها ولعه للارابسك في جو جنسي ذهني . ويتجلى البحث عن جمال غير خاضع للزمن في اولوية الرسم عند آنفر على أي شيء آخر والذي يكشف عن وحدة انتاجه الضخم والمعقد (دون الحديث عن نجاحات لوحاته المرسومة بالقلم الرصاص) . لم يستطع آنفر على الرغم من ولع تلاميذه به ان ينقل اليهم ، عبر مذهب منهجي خال من الانفعال ، سر بعض



هوارد كانوفيتز

بشاعرية عذبة بمادتها المزججة ولطافة درجة اضاءتها (ولادة فينوس ١٨٧٩ متحف تانت) ان لوحات بوغرو الدينية محاولة لصياغة لوحة تجمع النهضة الإيطالية والفن البيزنطي وما قبل رافائيل .. وهذا يفسح سبيل الفهم وحرصه على الوصول الى الكمال في الخط والتنفيذ .. بينما نجد أعماله التزيينية ثقيلة وكامدة .

اصبح بوغرو عضوا في « المعهد » عام ١٨٨١ ولعب دورا رئيسيا مع كانابل في التأثير على اتجاه الصالون الرسمي .. فانه لم يتساهل قط منذ افتتاح صالون المفوضين . وشدد على رفض مانيه رسميا ومعه جميع الانطباعيين .. ولا بد ان يكون بوغرو اول فنان فرنسي متكلف (راجع الملاحظة رقم « ٥ ») يخصص له معرضا شخصيا (باريس صالة بريتون) ومنذ ذلك الوقت تناوله الفنانون في الولايات المتحدة بالدراسة والتحصيل . (معرض في كل من نيويورك وديترويت وسان فرانسيسكو ١٩٧٤ - ١٩٧٥) .

« المترجم عن اللاروس »

(٢٢) جير هارد ريشتر « Richter » : (ولترسدورف ١٩٣٢) مصور ألماني استخدم وسيطا « مختلفا » وانطلق من الصورة الفوتوغرافية كوثيقة غريبة عن التصوير الزيتي ، وتوصل عن طريق تشوش الوضوح Flou المتدرج والصادر عن تنضيد اللمسات وعن طريق الكشف عن تلقائية لاشكالية الى الفاء كامل للصورة على ارضية متوحدة الى حد ما .

ما في أعماله من غرابة بالاضافة الى حبه للخط وارادته في التركيب والتجريد التي فرضت احباب فنانين متميزين مثل : ديفا وسيزان وغوغان وبيكاسو .

« المترجم عن أوميس طبعة لاروس »

(٢١) بيير بول برودون « Prud'hon » : مصور ورسام ومصمم زخرفي / ديكورست / فرنسي (كلوني ١٧٥٨ - باريس ١٨٢٣) درس في ديجون في باريس ، وفي روما (١٧٨٤ - ١٧٨٨) اشتهر بلوحته انتصار بوناپرت التي عرضت في الصالون ١٨٠١ ولقي مذاك عروضا رسمية . بلغ الفنان ذروة مجده في الاعوام ١٨٠٨ - ١٨١٥ من خلال لوحاته للجوهر وتكويناته الرمزية او الاسطورية المتأثرة بكوراجيو . وفقدت لوحاته المهمة عدوبتها التي انارت احباب معاصريه والتي تشهد عليها رسوماته بخطوطها المرتعشة وبخاصة تلك الرسوم المعقدة المرسومة بالفحم والطباشير على ورق رمادي موزق والموزعة في (اللوفر - شانتلي ومتحف غرسي) .

« المترجم عن اللاروس »

(٢٢) بوغرو « Bouguerean » : مصور فرنسي (ولد في لاروشيل ١٨٢٥ - وتوفي عام ١٩٠٥) ، اكتسب هذا الفنان المعين والدؤوب شهرة واسعة في فرنسا وأمريكا بلوحاته للنساء العاريات وتكويناته الاسطورية التي استخدمها حجة وسخرها لأغراضه الفنية (فلورا وزفير ١٨٧٥ متحف ميلوز) اذا كانت يمكن أعماله واقعية في ادق تفاصيلها ، متكلفة او مضحكة أحيانا فان له أعمالا تنصف

التصوير الهيربالي وهو : استحالة تصويره تصويرا فوتوغرافيا مقنعا ومقبولا . فان جزأنا الصورة / اللوحة / الى مساحات ثم حولناها مجددا الى صورة فوتوغرافية فانها تعود الى ماكانت عليه في الاصل اي قبل ان يبدأ الفنان بالنقل عنها .

قد نتساءل عما تتميز به هذه الوجوه ذات المعالم المشوهة لتثير في المشاهد اهتماما لم تحظ به الصور الفوتوغرافية الاصلية التي نقل عنها الفنان . ان اكثر الاجابات سهولة على مثل هذا السؤال تنحصر بقولنا على ان هذه اللوحات تمارس سحرا مماثلا للخداع البصري انها شكل من اشكال التصوير اعد لكي يوهم المتلقي بانه مؤلف بالفعل من تلك الوجوه والاشياء المعروضة . قلد كلوز بدقة متناهية الاصل الفوتوغرافي لدرجة تسمح لنا بان نزعم بانه لم يكن بحق مصور وجوه وانما كان مصور طبيعة صامتة كانت مواضعها المختارة صدفة نسخا فوتوغرافية ، ولن يدحض هذه الحجة الا تغيير القياس ، ومع ذلك اوليس قاطعا ، كماشرت سابقا ، اننا نستطيع الى حد ما تكبير او تصغير النسخة نفسها الى اي مقياس نشاء .

ليست المهارة التقنية وحدها هي التي جعلت كلوز هاما كفنان ، وانما الهوة مابين الظل والواقع حتى وان كان هذا الواقع « ظلا » . فلم يقبل كلوز ، على خلاف ليشتنشتاين ، ان يجري اي تحويل على الصورة الاصل لكنه اكد على الضد : « اني ارجب بنسخ الاصلية بالامانة التي استطيعها » ، لكنه ، رغم قبولنا لاقواله ، كان مجبرا مع ذلك على الاعتراف بوجود اختلاف بين ما قصد تحقيقه وما استطاع انجازه فعلا . ان هذا الفارق الطفيف كاف لبعث لوحاته ودب الحياة فيها الفنان الاخر الذي عمل في هذا الميدان الضيق ويتشارد ماكلين (٢٦) الذي اقتصر كجميع الفنانين الهيرباليين تقريبا على ميدان ضيق جدا من المواضيع اذ تمثل غالبية اعماله تقريبا خيولا وفرسانا مستوحاة

ديوان هانسون

عموما من الصور الفوتوغرافية الاعلانية او من الصور التي تسجل لفارس ممتط صهوة جواده الفائز وقد امسك باللجام صاحب الحصان او مدربه باعتزاز وكبيراء . . وتحول ماكلين وغدا صورة عن جورج ستويس (٢٧) معاصر مع اختلاف بسيط انه لم يعمل كما يبدو لاصحاب الخيول الفائزة بالجائزة الاولى ، وانما كان بالاحرى يتفحص عالما خيليا بافتتان ساحر مما يجعلنا ننزع لاتهام فكره البورجوازي وذوقه الرديء وحرى بنا لكي نصدر حكما مماثلا ان تقرا في لوحاته شيئا ما لوجود له في ذهن الفنان . ان ما بهمه ، اكثر من اي شيء اخر على الأرجح ، هو التمرين الذي يقتصر على النقل « باليد » للنسخة الاصلية حصيلة الوسائط الالية » .



(٢٤) مارسيل ديشامب « Duchamp » فنان فرنسي

(بلانفيل ١٨٨٧ - نويلي - سور سين ١٩٦٨) اقتربت محاولات هذا الفنان بعد مروره بالوحشية والتكيفية من المستقبلية من خلال لوحته عار ينزل السلم ١٩١٢ اذ نجد فيها الحركة وقد حلت الى مراحل متتابعة للتعبير عن الزمن والمكان ولكن مارسيل ما لبث ان ابتعد عن التصوير فقدم منذ عام ١٩١٣ اعماله المؤلفة من اشياء جاهزة ورخيصة وعرضها كما هي (مجفف القوارير ١٩١٤ ، البولة بعنوان (النبع ١٩١٧) وعرض لوحات لفنانين آخرين بعد تعديلها او اضافة شيء اليها (الجوكندا ل. ه. و. و. ل. ١٩١٩) كما عرض اشياء « تقيض الفن » وكأنها تطوير اصيل لمبدأ « الشيء النافل » مثل عمله : (مارسل جان) واعتبرت هذه الاعمال من التيار الدادي الذي تعاضم واتسع في نيويورك بعد وصول مارسيل اليها وذلك عام ١٩١٥ . اصبح علم الجمال اخلاق ، الفن حركة

ان كنا ميالين لنكران وجرد اي مضمون اجتماعي في اعمال ماكلين فالامر لايمكن تعميمه على كبار الفنانين الهيرباليين الآخرين . اربعة من الفنانين هم : روبرت كوتنفهام وريتشارد ايستس وجون سالت ووالف غوينغز اننا نعين في اعمالهم تأثرا يسهل كشفه بأبرز السمات في الحياة الامريكية المعاصرة .

ان كوتنفهام (٢٨) مصور اظهر عمله مجددا العلاقات الوثيقة القائمة بين الهيربالية والفن الجماهيري -البوب آرت - بخصوصية هي « الرمز » : اذ نقل كلمات وحروفا تزين طنف دور السينما وواجهات المخازن الكبرى لمدينة نيويورك مسقط رأسه . انه يقدم لنا اذن شكلا جديدا من اشكال السحر الذي تمارسه الكلمة المكتوبة والاعلان على الفن الجماهيري . ان الحروف - الرموز التي اختارها كوتنفهام موزعة بالطبع عبر عدسة التصوير ، لقد استخدمت الآلة لغرض قطع تصفي يسلط تارة كل ما في الاحرف من معنى ويمنحها تارة اخرى معنى يفاير ما كانت عليه في الواقع ، كما هي الحال في كلمة سارت التي تحولت بحيلة مخادعة الى فن ، ان اسلوب كوتنفهام المبسط يمنح عمله مظهرا يؤدي بدوره الى ابراز ارتباطها مع التبسيطات القاطعة الصفة المميزة للفن الجماهيري - البوب آرت - .

من سمات اعمال كوتنفهام المثيرة طابعه الحضري الصميم . كما هي الحال ايضا في اعمال ايستس (٢٩) . ان اعمال ايستس هي من اعقد اعمال الفنانين الهيرباليين الواردة على صفحات هذا النص من وجهة نظر شكلية وهذا امر كاف التقريب اعماله من التصوير التقليدي . استخدم ايستس كزملائه الشفافات الملونة مادة اولى ، فلم يكتف بان اخضعها لتدقيق صارم وانما اختارها ايضا بعناية خاصة للغاية . ان ايستس هو شاعر المدينة المتلازمة لانبية نيويورك بالالف انعكاساتها

تؤكد مسؤولية الفنان الاخلاقية . ولكن الفنان في بوحته القماشية الاخيرة المسماة : انت ... ي (١٩١٨) قد أبعد كل محاولات فناني الطليعة ، وشرع في انجاز لوحة على صفيحة زجاجية بعنوان « المتزوجة يعريها عزابها » وهي من اعظم اعماله . اهتم ماوسيل بالالعب البصرية وساهم في بعض النشاطات السينمائية وعند ذاك انقطع الفنان نهائيا والى حد ما عن مساهمته الرئيسية في الفن الحديث باستثناء عمل قام به خفية من عام ١٩٤٦ ولغاية ١٩٦٦ في فن جو المحيط وقد اعلن عن هذا العمل بعد وفاته (بالنظر الى : ١ - الشلال ٢ - غاز الاضواء) ، ولكن محاولة الفنان القضاء على عبادة التحفة الفنية وعلى عبادة الفنان دفعة واحدة قد استخدمت في جميع الاحوال لاجلاء فن ما بعد الحرب : ان الفن المرتجل - الفن الذي يتدخل في خلقه الجمهور - والفن الجماهيري والفن التصويري هي من بين ورثته .. وقد استأثر متحف فيلادلفيا باهم اعمال الفنان .

« المترجم عن اللاروس »

وارتداداتها الملتزمة التي تمارس عليه سحرا مستحوذا كالسحر الذي ينتابه في مشاهدته للالعب الضوئية في متاهة المعدن المتوهج في المترو . واذا جابدا شخص ما في اعماله فان هذا الشخص لا يحتل الا دورا ثانويا : خيال مشوش يتراءى داخل حانوت او مقهى اوبالاحرى صورة مرتسمة على واجهات احد المخازن بشكل شبحي .. ان موضوع لوحات ايستس هو العمارة وليس الاشخاص .

اذا تفحصنا اعمال ايستس عن كتب نكتشف على الفور بانه قد أجرى العديد من التنقيحات على الصورة الفوتوغرافية المختارة ، وان هذه التعديلات مكرسة ، كما هي الحال عند ليششتشتاين ، لترجيح كفة النظام على الفوضى ، استخدم ايستس ببراعة هندسة معقدة من السطوح والزوايا . ففي جميع تكويناته يستتر انتظام تجريدي معقد كما هي الحال نوعا ما في تكوينات كاندينسكي (٣٠) . وفي الواقع فان اسلوبه يشبه الى حد بعيد اساليب كبار فناني العمارة في العقود القليلة وبخاصة اسلوب اشهر فناني هولنده في عمارة الكنائس للقرن السابع عشر بيوتر سينفردام (٣١) . ان سينفردام مثل ايستس فنان يستنبط من موضوع واحد محدود ظاهرا عددا وافرا من التأثيرات المتنوعة .

رالف غوينغز (٣٢) من كاليفورنيا وقد كان لاعماله بالنسبة لمناظر كاليفورنيا كما كان لاعمال ايستس بالنسبة لمدينة نيويورك . احتلت السيارة مكان الصدارة في لوحاته ، فوق خلفية تمثل عموما حوانيت بسيطة ومطاعم حقيرة او محال لبيع الحلوى التي تصطف على جوانب الطرق السيارة العريضة لمدينة كاليفورنيا ، وعليه فان تشابها يفرض نفسه على نحو ما لكي يكون قائما بين اعمال غوينغز واعمال احد فناني البوب آرت في كاليفورنيا الا وهو ادوارد روشا (٣٣) الذي جذبه هندسة

(٢٥) سوك كلوز « Close » : (مونرو ١٩١٠) مصور امريكي يعيش في نيويورك وعضو في جماعة الهيرباليين ، عمل في اطار تصوير ما بعد البوب - البوب - المتأخر - يلتمس النقل عن واقع قدمته وسائل الانتاج الحديثة (في التصوير الضوئي والتصوير الروتوغرافي) لتتسم الصورة حينئذ بطابع مقولب / مصنع / « اكثر حقيقة من الحقيقة » عبر تشويه متبلور من رؤية تختلف عن الرؤية البصرية الفعلية .

(٢٦) ريتشارد ماكلين « Richard Mclen » : (واشنطن ١٩٢٤) مصور امريكي درس في معاهد وجامعات مختلفة وعاش بأوكلاندا في كاليفورنيا ينتسب للاتجاه الهيربالي كما عرف عنه مصورا من مصوري الواقعية الجديدة .

(٢٧) جودج ستوبس « Stubbs » مصور حيوانات ، حفار ورسام انكليزي (ليفربول ١٧٢٤ - لندن ١٨٠٦) عشق التشريح

مضخات البنزين الأمريكية . يستخدم غوينفز في عمله كالأغلبية العظمى من الفنانين الهيرباليين مرشدة الرسم التقنية المستخدمة في الأصل في مراسم الرسوم الإعلانية والتي تعطي جودة متقنة ليس لها هوية شخصية اطلاقا . ونستنتج بالفعل ان غوينفز قد اختار ان يصور منظرا ما دون ان يحاول مطلقا تجميله ، وهو بذلك يفوق ايستس ، لكي يعلن انه هو ايضا عدما في بحثه عن مواضيع « مرفوضة » كالكتيرين غيره من الفنانين الرواد قبله . ويعني هذا من وجهة نظري الخاصة : افتراض ما هو موضع جدل بأنه حقيقي . لم يفكر بان على الفنان وبخاصة مصور المناظر الطبيعية صياغة الجمال بالاعتماد فقط على ما اعترف به مسبقا بأنه جميل الا بحلول المدرسة الرومانسية . ومع ذلك فان هذه القاعدة حتى المرحلة الرومانسية قد انتهكتها الفنانون بمقدار ما صانوها . صور فيليب دي لوثر بورغ (٢٤) عام ١٨٠١ كوالبر وكندال في الليل محققا بذلك عملا فنيا تجاه اسوأ أخطار الثورة الصناعية . كما انجز تورنر (٢٥) في وقت متأخر تحفته الفنية الرائعة « بحار ينقل الفحم تحت ضوء القمر » كنشيد يمجّد جمال منطقة تين الصناعية وواقع الامر ان الفنانين كانوا ميالين للانكباب على المواضيع « الاصلية المبتكرة » اي المواضيع التي لم تتلم أصلها المحاولات السابقة لفنان آخر . على الأقل هذا ما كانوا يفعلونه غالبا لان يختاروا موضوعا ذا طابع « فني » مضمون نجاحه مقدما . كما اننا نجد عند اكثر الفنانين أصالة وجراة ميلا واضحا للبحث عن مواضيع تبدو لهم من خصوصيات عصرهم المعاش ليتمكنوا بالتالي من عرض آرائهم بمجتمع هم منه . نجح غوينفز وفنانو كاليفورنيا الآخرون على التأكيد، حتى ولو كان ذلك بأسلوب لا طموح له البتة على ان الفن قادر على القيام ببعض المهام التي اعتاد الناس على وكلها اليه . ان كان الفنان نفسه هو من اختار هذا المنحى بمحض ارادته .

وابتدا كمصور للوجوه .. نشر عام ١٧٦٦ بحثا حول تشرح الحصان ١٧٥٦ - ١٧٦٠ . وغدا أشهر مصور للحيوانات في عصره وصور ايضا فرسانا ومشاهد صيد وبعض مشاهد تاريخية . كان محافظا ومتزمتا ذا احساس كلاسيكي في تكويناته .. تمكن ستوبس بأسلوبه الاملس والدقيق من خلق طابع غريب سحري ودرامي وبخاصة في لوحته الاثيرة (« أسد يهاجم حصانا ١٧٦٥ ») .

« المترجم قاموس روبير »

(٢٨) كوتنغهام « Cottingham » (بروكلين ، نيويورك ، ١٩٢٥) مصور أمريكي يعيش في لوس انجلوس ودرس في نيويورك وينتمي للتيار الهيربالي .
(٢٩) ايستس « Estes » (ايفانستون ايلينوا ١٩٣٦)

الفنان الهيربالي الذي تتضمن أعماله مضمونا رمزيا هذا الانكليزي المفترج جون سالت (٢٦) ، والسيارة هي الموضوع المفضل لديه وهو في هذا الامر لا يشبه غوينفز فحسب وانما يشبه ايضا العديد من فناني هذه المدرسة الآخرين ، مثل ريتشارد بيختل ودون ايدي . ولكن سالت لم يصور عرباته في تحركها وانما رسم اكاداسا مهشمة لمقابر السيارات الأمريكية . ويتجلى ذلك حتى في اختياره تصوير احدى سيارات السكن المتفلة الضخمة التي ترمز بعق الى سهولة الحركة واوقات الفراغ في امريكا ، اذ صورها في حالة من الاهمال الظاهر واحاطها بالنفايات : برادات قديمة ومكانن تنظيف بطل استعمالها . ومن الغريب الا نرى في هذه اللوحات انعكاسا مقصودا لوفرة الانتاج ونفايات الاستهلاك .

لا يمكننا ان نفسر جميع الاعمال المنصوية في لسواء الهيربالية بالطريقة نفسها ، وكما راينا انفا استحالة تطبيق هذا الشرح على اعمال الفنان شوك كلوز وقصوره في التعرض لتنتاج ستيفن بوزن (٢٧) الغريب . اخذ بوزن اشياء تافهة ، كما هو الامر بالنسبة للوحة المعروضة شرائط وقفص عصافير « متصنع التدوين » واخضعها لتحليل صارم . ان هذا الاختيار الدقيق مكرس كما يبدو لابرار الاحساس بالاعتراب الذي يعاني منه الفنان . هناك موضوع آخر يتمتع بحظوة بوزن وهو شكل من اشكال الطبيعة الصامتة مؤلف من مجموعة من اللعب والورق المقوى المفطاة بقماش . وهنا ايضا وانما بطريقة مكشوفة اكثر يرغب بوزن ان يفهمنا كيف يمتزج ويتشابك الغامض مع المألوف .

الفنان البارع الآخر ذوالوهاب الاكثر تعددا وسحرا هو هوارد كانوفيتز (٢٨) . ولأعمال ايضا وجوه عديدة يصعب تصنيفها . ان له اعمالا باهتة غير معبرة كلوحة « حفل الافتتاح » التي يمكن اعتبارها وليدة البوب آرت واعمالا اخرى مثل « جدار مدهون » و « مقعد حوض الماء » لها طابع ميتافيزيقي وتدين بالكثير كما يبدو للفنان

مصور أمريكي وممثل للتيار الهيربالي ينزع الى الكشف عن واقع الصورة القاسي بواسطة التصوير الزيتي ، ذلك الواقع الذي ثبتته وقولته وسائل الانتاج الحديثة في التصوير الفوتوغرافي والتصوير الروتوغرافي - بتبنيتهما اللحظة المحتجزة في آنيتهما .

(٢٥) فاسيلي كاندينسكي « Kandinsky » : فنان فرنسي

من أصل روسي (موسكو ١٨٦٦ - نوبلي - سور - سين ١٩٤٤) مصور ورسام وحفار ومنظر فني درس الحقوق وأحب الموسيقى والتصوير . اهتم لفترة بالفن الشعبي الروسي وتعرف في عام ١٨٩٥ على اعمال الفنانين الانطباعيين وتأثر بأكثر لوحات مونه تجريدية (اكاداس القش) . انقطع في عام ١٨٩٦ عن عمله في القضاء واتكب على دراسة التصوير فاقام في ميونيخ حيث تأثر بالافكار الرمزية .



هاسون

وتغذي براعة الفنان التقنية القفزة المفاجئة في اللامعقول التي تمت في العديد من أنجح أعماله . فهو على الرغم من مهارته الخاصة في نقل مؤثرات الخداع البصري فإنه لم يسمح لهذا الخداع (كما هو الحال غالباً) بالسيطرة

كاندينسكي مؤلفه « الروحانية في الفن » وقد كشف من خلاله عن العلاقة بين التعبير الفنية والنزوع ذي الطابع الروحي .. مناهضا مفهوم الشكل الخالص في الفن . كان كاندينسكي يدعو الى الفن الانشخيصي الذي يترجم تشكليا دخيلة الفنان مشيرا الى القيمة الرمزية للالوان والاشكال القادرة على نقل الانفعالات دون اللجوء الى الشرح . عاد الى روسيا عام ١٩١٤ ولعب دورا هاما في الثورة كمنظم ومحرض : أسس عام ١٩١٩ متحف الثقافة التصويري وفي عام ١٩٢١ أسس اكاديمية العلوم الفنية وقام بالتدريس في جامعة موسكو عام ١٩٢٠ . ثم تركها عائدا الى المانيا حيث درس في الباوهاوس من عام ١٩٢٢ ولغاية ١٩٢٣ ونشر عام ١٩٢٦ « النقطة والخط وعلاقتهما بالسطح » . نزع خلال هذه الفترة ، تحت تأثير التفوقية والبنائية ، الى هندسة اشكاله ومنح تكويناته

ماغريت (٢٩) . ان هذا المنحى الخطوة نحو السحري والمفاجيء ، هو المنحى الذي سلكه الفنان في اخريات حياته . اظهر كانوفيتز انه يمكن العناصر غير منطقية ان تحيا من خلال وسائل تعبيرية واقعية تماما في ظاهرها

وفي عام ١٩٠١ اسس فريق (لافالانج) الذي دام ثلاث سنوات وتعرف خلالها على بول كلي ، ثم ذهب الى اوربا والى تونس وعاد بعد ذلك الى ميونيخ ليؤسس مع زميله يافالانسكي خلال هذه الفترة النشطة والخلاقه والفنية بالتأمل « رابطة الفنانين الجديدة » ثم اسس بعد لقائه بفرايز مارك « جماعة الفارس الازرق » التي لعبت دورا هاما في تطور الفن الحديث . كان يصور حينذاك مناظر طبيعية او مشاهد تضم اشخاصا بتكوينات حرة للغاية والوان حادة موضوعة بلمسات مائلة غالبا . تكشف هذه الاعمال عن تفسير للطبيعة في تخوم الوحشية والتعبيرية ونزوع للتححرر من الاعتماد على الواقع . ان اكثر اعماله تؤكد على تخليه عن الموضوع او التشخيص ويمكن ان نعتبر اعماله المائية التي رسمها في عام ١٩١٠ من الاعمال التجريدية الاولى المقصودة - التجريدية الفنية - . وفي المرحلة نفسها كتب



طابعا اكثر بنائية (المربع الاسود ١٩٢٢) واعتمد تحليلا اكثر منهجية للعناصر الشكلية مركزا على قوة تعبير بعض الاشكال البسيطة (المثلث ، النقطة ، المربع ، ديكاسة الدائرة) ملتصقا تأثيرات التوتر والتناقض والايقاع .. فاسحا المجال واسما امام شطحات الخيال ، ثم اخذت الوانه تتسم بطابع براق ومثير واصبحت خطوطه ملتبسة ذات مظهر عضوي وبنائي .. حاملا لواء الفن اللاشخصي ومحاو لا ان يجمع في لوحته عفوية الفريزة الخلاقة والتحليل العقلاني للعناصر الشكلية . استطاع كاندنسكي ان يفرض نفسه واحدا من اعظم الفنانين التجريديين .

« المترجم عن روبير »

(٢١) بيتر سينردام « Pieter Sanredam » : فنان هولندي ولد عام ١٥٩٧ وتوفي عام ١٦٦٥ ابن وتلميذ الحفار جان بيرترز .

(٢٢) دالف غوينغر « Goings » : (كورنخ ، كاليفورنيا ١٩٢٨) مصور أمريكي درس في معهد الفنون والحرف في كاليفورنيا حتى عام ١٩٥٢ وفي معهد ساكر مينتو حتى عام ١٩٦٦ وينسب الى

على التكوين الذي ادرج فيه .
ان من المظاهر الغريبة للهيبرالية التي بلغت اوج تطورها تاصل جذورها بشتات في الولايات المتحدة حتى ان الفنانين الانكليزيين مالكولم ورلي وجون سالت انتزعا مجدهما بممارستهما هذا النوع من الواقعية الامريكية المتأصل بعمق والمصان بعناد حتى في السنوات الاولى من القرن العشرين في الوقت الذي عرفت فيه الاساليب الواقعية انحسارا شاملا نوعا باستثناء الاتحاد السوفيتي والسبب الثاني ليس بتاريخه وانما اقتصادي . فالهيبرالية اسلوب خضع على الدوام لدعم وتشجيع الخاصة من انصار الفنون ، على العكس من الاساليب الحديثة الاخرى المعاصرة . والولايات المتحدة هي البلد الذي يمكن ان نجد فيه اكبر احتياطي متبق من رعاة الفنون والاداب .

ومن الممكن بالطبع ان نجد سببا ثالثا ، يقال ان الطابع « المفلق » الغريب للفن الهيبرالي هو انعكاس سياسة امريكا (نيكسون) المحافظة المتخدرة . وقد استجاب الفن لركود السياسة بتطويره لما يشبه القوقعة العازل البراق للتقنية .

وتاكيدا لهذا الاستدلال علينا ان نشير الى واقع ان المكان الوحيد الذي نجحت فيه جماعة واقعية ذات شان على الظهور في السنوات الاخيرة هو اسبانيا . وكلوديو برافو (٤) هو من اشهر الواقعيين الاسبان (انه بالحقيقة من تشيلي مقيم في اسبانيا) اذ تذكرنا اعماله كثيرا بمعاصريه من امريكا .

حتى الان لم تحدث عن النحاتين الهيبراليين . يبدو النحت الهيبرالي على الرغم من وجود البعد الثالث ، غريبا بشكل مزعج ، وبخاصة ان اعتقدنا بان التصوير الهيبرالي قد اهتم كثيرا بايهامنا بالبعد الثالث على مساحة مستوية . فقد حرص النحت دائما حتى في العهود السالفة (في القرن السابع عشر مثلا) حيث اهتم الفن الاوربي ايما اهتمام بالواقعية ، وحرص على ان تقوم بينه وبين موجة الحياة العارمة مسافة ما .

ان النحت الهيبرالي الأمريكي المتمثل في اعمال جون وي اندره ودوان هانسون يهدف بالفعل الى صدم المشاهد ومفاجاته بمظهره المزعج ، الوقح نوعا ما ، بينما تكون ردود فعل المشاهد نفسه مختلفة على الأرجح حيال عمل من اعمال المصورين الهيبراليين مهما كانت درجة الخداع البصري فيه . تطرق الناقد والفيلسوف الاسباني اورتيكادي كاسيت في حديثه عن الفن الواقعي في العشرينات (الفن الذي كان منحط في كل مكان) الى موضوع المنحوتات الشمعية قائلا : ان للوجوه الشمعية تأثيرا خاصا علينا لانها لا تمت بصلة بالتصور - المعنى المجرد - ، لا بالفن ولا بالحياة .

ليس النحت الهيبرالي اكثر من مجرد مجسمات

شمعية تتماشى والذوق اليومي تتبوا باحتلال مكانها بين الروائع الفنية ؟ اننا مبالغون للاجابة بنعم . فهي من وجوه عدة اكثر واقعية واقل ايهاا وخداعا من المنحوتات الشمعية في متحف السيدة توسو . وخلافا لما جرى عليه الاعتقاد مثلا فان تماثيل الشمع لم تقو لب على الجسد الانساني في حين ان النحت الهيربالي عد تم بجمع القوالب المجهزة بهذه الطريقة . ان اعمال اندره وهانسون من الناحية التقنية مشتقة من طريقة جورج سيكال (٤١) . فلم يتم هذان النحاتان الا بالعودة الى طريقة سيكال في صب القوالب على الجسد الانساني واتقانها . واليوم ينبعث هذا الكائن لا بوصفه نسخة شاحبة خرقاء للنموذج الحي وانما تمثالا تام الصنعة في كل خلية من خلاياه وقد نسق اللون ليحاكي الحياة فزود بشعر واهداق حقيقية وبزوج من العيون الزجاجية بل وبالثياب ان لزم الامر .

جرد الفنان اندره (٤٢) اشخاصه من ثيابهم . فكانت عارياته نسخا محببة اعتمد بنقلها على طلاب المرحلة المتوسطة الامريكان بجمال طلعهم واكتمال بنيتهم . ولكن هذا الامر لا يتكشف من خلال النسخة انها تخون بطريقة او باخرى طبقتها الاجتماعية وموطن اصحابها من خلال التفاصيل في تسريحتهم ووضعيتهم وتعبيراتهم ، والحقيقة ان اعماله تثير فينا بعض التهور اذا ما فكرنا بان هذه المنحوتات ليست الا اشخاصا واذا ما كشفنا عن مماثلتها للواقع بينما سهل علينا ان نزع بانها تتجاوز على اي حال الوجوه الشمعية الشديدة الشبه بها . يقال ان احدي السمات التي تسم الفن الحديث « بالحدانة » هي رغبته في هدم الحاجز الذي

فريق الهيرباليين من المصورين الامريكان .

(٢٢) ادوارد روشا « Ruscha » : (اوامها نيبراسا ، ١٩٣٧) مبدع فني امريكي يعيش في لوس انجلوس انتقل من اسلوبه الشخصي في الفن الجماهيري - ذي الطابع الطبيعي نوعا ما - الى الفن التصويري الذي طوره مستمينا بالتصوير الفوتوغرافي . مختارات متواضعة عمدا جمعت بعد ذلك في نشرات تصنيفية سلسلة ذات طابع تافه ، ساخر تارة وماتمي تارة اخرى .

(٢٤) فيليب جاك ده لوتربورج « Louterbourg » :

مصور وحفار انكليزي من اصل فرنسي (ستراسبورج ١٧٤٠ - شيزويك ١٨١٢) ابن مصور المنحنيات فيليب جاك لوتربورج الذي اقام في بداية القرن وانتقل الى باريس في عام ١٧٥٥ . اكتسب لوتربورج الشاب خبرته من ابيه ثم تعلم على يد كارك فان لو والتحق اخيرا بمعرض ف. ج. كازانولا الذي تحول فيما بعد الى مساعد له . استحوذ على اعجاب ديدر والناقد الذي امتدح لوحته المعروضة في الصالون عام ١٧٦٢ « معركة الفرسان » . عمل لامي

يفصل الفن عن الحياة . وبناء على ذلك فان عجلة الدراجة في لوحة ديشامب هي في وقت واحد معا عملا فنيا وعجلة لدراجة ، وكذلك فان علبة بربيلو دي وارمول تبقى علبة خاصة بربيلو وهلم جرا . . ولم تقم اعمال اندره الا بتأكيد هذه النظرية ، وهذا كما يبدو افضل ما يمكن ان يقال عنها .

يعرض دوان هانسون (٤٣) علينا حالة مختلفة . وان اقصى ما قام به انه قدم لنا صالة ملأى بالوجوه الامريكية راقبها الفنان ببراعة وعالجها غالبا بقسوة . كما كان بين الحين والاخر ينكب على عمل معد بعناية (احدي هذه المنحوتات تمثل : فتنة عنصرية) . ولكن نجاح هذا العمل كان عموما اقل من القليل .

ترتكز طموحات هانسون بان يكون فنانا على اعتبار اهليته التقليدية في الملاحظة والتوليف اذ يستحيل على اية مدبرة منزل امريكية ان تجسد كل مدبرات المنازل الامريكيات بمثل هذه الامانة المتجلية في راقته الفنية (امرأة وعربة المؤونة) .

كان للفنانين الاوربيين تأثير على التصوير الهيربالي لم يبلغه قط تأثيرهم على النحت الهيربالي . ومن الممكن ان يستثنى الى حد ما من هذه القاعدة النحات البريطاني الشاب جون دايفز (٤٤) الذي استخدم تقنية النحاتين اندره وهانسون في القوالب على الجسد الانساني ، كما استخدم قماشيا حقيقيا ليصنع منه ملابس منحوتاته على الرغم من تحويلها الى ملابس صلبة لتكون اقرب في صياغتها الى النحت والتشكيل . لم يلجأ دايفز الى تلوين اشخاصه بالوان الحياة وانما قدم لنا على العكس من ذلك نسخا رمادية اللون وهي

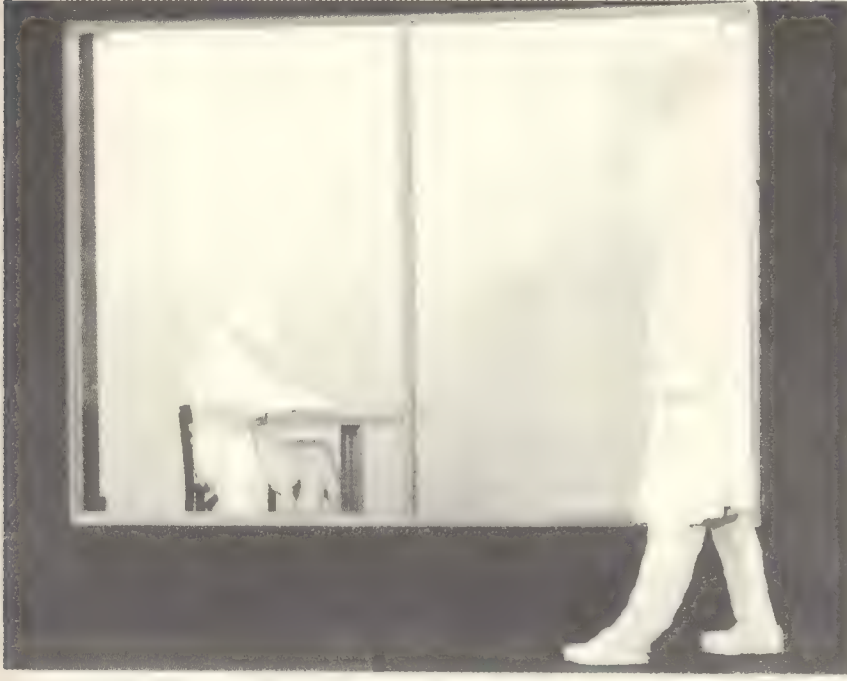
كوندة وساهم بوسومه في تزيين خرافات لافونتين . ثم ارتبط مع الممثل نماريك واصبح مصمما لمسرح دروري لان حتى عام ١٧٨١ . اصبح عضوا في الاكاديمية الملكية عام ١٧٨٠ . صور لوتربورج المشاهد الداخلية والحيوانات والطبيعة الصامتة والمراك « معركة الاول من حزيران ١٧٤٩ لندن » . تأثر اولا بالفنانين الفنلنديين ثم بالنيرلانديين ثم استحوذته مشاهد الطبيعة الحية . . ويحتوي متحف ستراسبورج معظم اعماله وبخاصة مناظر العاصفة بالاضافة الى عمله الديني الغريب « المسيح عند سيمون » .

« المترجم قاموس لاروس في التصوير »

(٢٥) تودر (جوزيف مالورد ويليام) « Turner »

مصور انكليزي (لندن ١٧٧٥ - ١٨٥١) بدأ بالرسم المائي مع توماس جيرتان (١٧٧٥ - ١٨٠٢) وانجز العديد من الدراسات للريف الانكليزي . كان معجبا بكلود لوران (ديدون باني قرطاج ، ١٨١٥) الصالون الوطني) . اهتم بشكل خاص بالجو والضوء بلمساته المرتعشة التواقة الى اذابة الاشكال تدريجيا وبخاصة بعد

جورج سيكال



بالإضافة إلى ذلك مزودة على الاغلب برموز غريبة :
انف مستعار وأشياء أخرى غريبة كالألواح الخشبية
والاسلاك المعدنية . ان لدايفنز تبعا لذلك قرابة صميمة
مع الفنانين السرياليين ، ان في اصول وقواعد السريالية
والهيبريالية علاقة لغوية واضحة . ولكن ما في اشخاص
هذا الفنان من صدق غريب بعيد كل البعد عن الطابع
المميز السريالية الكلاسيكية . . فليس الامر اذن امر عالم
الاحلام والاستيهام وانما هو عالم آخر يمتلك القدرة
على التأثير وتحريك الشعور مباشرة . . انه امتياز لانجده
غالبا عند فنان حديث .

يبدو ان الهيبريالية كما سبق والمحت في بداية هذا
البحث تمثل محطة في مسيرة الفن المعاصر . . وتبدو
فترة الستينات (بقدر مايسمح لنا بالحكم على فترة
لم تكمل مسيرتها بعد) انها تتميز بطرحها مجددا
وبالحاج موضوع : الدور الذي تقوم به الحداثة .
اوضح ارفنغ هو في بحثه الذي صدر عام ١٩٦٧ ان
على الحداثة ان تناضل ابدا والا تحرز نصرا مؤزرا الى
ان قال مؤخرا : عليها ان تناضل كيلا تنتصر وهذا
تعليق آخر اضافته حديثا دانييل بيل الى الملاحظات
المذكورة آنفا :

((تظهر الحداثة ، بجملها ، تماثلا بينا ومثرا مع
علم اجتماع اواخر القرن التاسع عشر . ان العقلانية
السطحية للظواهر ، في مفاهيم كل من ماركس وفرويد
وبارتو ، تكذب لا معقولة البنى التحتية للواقع . ويرى
ماركس ان وراء عملية التبادل وسيورتها تكمن فوضوية
السوق ، بينما يرى فرويد ان في زمام الايجو (٥) المكبل
يختبئ اللاشعور اللامحدود الذي تقوده الغريزة ،
ويرى [بارتو] ان في اشكال المنطق تختفي البواقي
المترسبة من العواطف والانفعالات اللاعقلانية . والحداثة
تركز بدورها على فقدان الظاهر للمعنى وتجهت للكشف
عن البنية التحتية للمخيلة . ويتجلى ذلك بطريقتين :
الاولى ، ذات طبيعة اسلوية ، وهي محاولة التغلب على
« الفارق » النفسي والاجتماعي والجمالي والالحاح على
الحالية للتجربة وعلى تزامنها وطابعها المباشر ، والثانية
ذات طبيعة موضوعية ، وهي الالحاح على الضرورة
القصوى للذات ، للانسان باعتباره مخلوقا « وجد
اللامتناهي في ذاته » « وقد اكره على البحث في العالم
الاخر » .

وكما لاحظ بيل بالفعل فان الحداثة بجواهرها
استجابة للتحويلات الاجتماعية الكبرى التي حدثت
في القرن التاسع عشر . وان قدرتها الخارقة على البقاء
والاستمرار تشكل واحدة من ابرز صفاتها على الرغم
من تشديد الحداثة على ضرورة التغيير .
ومع ذلك فان الامر لا يخلو من دلائل (يشكل فن
المنيمال في الستينات واحدة من ابرزها) تؤكد ان

كوتنفهام



الحدائة قد تحولت الى انماط وقواعد جامدة لدرجة انها بدأت تناقض طبيعتها الخاصة . ان اصرار الفنانين المعاصرين (او الاغلبية العظمى منهم) على حقيقة ان ثورة الفنون لابد وان تتم متزامنة مع الثورة السياسية يناقض نفسه بنفسه ولم يلق قبولا منذ امد بعيد ، على الرغم من اهمية التاكيد على ان الفنانين قد وجدوا انفسهم مجبرين على المجاهرة بعناد بهذه الاكثوبة فهي بالنسبة لهم اسطورة لايمكن الاستغناء عنها . ولم تجانب فكرة توماس مان الصواب حينما قال : « ان الحدائة تعانى من انجذاب نحو الهاوية » :

ومهما تكن صفتها السياسية فقد لاحظت الحركة الحديثة على وحدتها بسبب حنقها البالغ على النظم الاجتماعية ، وانتهت نتيجة ايمانها بالرؤيا . ان مايضمي على هذه الحركة سحرها الدائم وراديكاليتهما الثابتة هو خط سيرها (دانيل بيل) .

اذا ما بدا التمرد على النظم الاجتماعية - نظرا

سفره الى ايطاليا (١٨١٩ - ١٨٢٨) وقد بلغ هوسه بالضوء ذروته في لوحاته : « داخل بيتوروت ، ١٨٢٧ ، صالة تات » - « مطر ابخرة برمة » ١٨٤٤ . وفي اواخر حياته تبنى فناانا متمكنا في استخدامه للالوان الصافية ، واعتبر احد كبار المبشرين بالانطباعية .

« المترجم من اوفيس لاروس »

(٣٦) جون سالت « Salt » : (بيرمنهام ١٩٣٧) مصور انكليزي درس في لندن ويعيش في نيويورك حيث يقوم بالتدريس . وينتمي الى التيار الهيربالي الأمريكي .

(٣٧) ستيفن بوذن « Pozen » : (سانت لويس ، ١٩٣٩) درس في جامعة القديس لويس في واشنطن (١٩٥٨ - ١٩٦٢) ثم انتقل ليدرس في جامعات أخرى . يعيش في نيويورك . وعرض اعماله في ايطاليا خلال (١٩٦٥ - ١٩٦٦) وهو عضو في الحركة الهيربالية .

(٣٨) هوارد كانوفيتز « Kanovitz » : مصور امريكي يعيش في نيويورك ، بشر بالهيربالية الفنية وقد عرض في الستيناتا الجسد الانثوي بطريقة واقعية للغاية ، يشبه في دقائق الصورة الفوتوغرافية ويريد من خلال اسلوبه ان يشير الى التناقض ما بين الواقع والتحويل المثالي للشكل .

(٣٩) وفيه ماغريت « Magritte » : مصور بلجيكي (لسين ١٨٩٨ - بروكسل ١٩٦٧) تردد على اكااديمية بروكسل للفنون الجميلة ، تعرف على المستقبلية عام ١٩١٩ وعلى كيريكو عام ١٩٢٢ ، صور أول لوحة سريالية عام ١٩٢٥ وساهم في نشاطات السرياليين البلجيكيين ثم اقام بالقرب من باريس من عام ١٩٢٧ والى عام

لاكثر احتياجاته حيوية واهمية - بالتبعية للنظم نفسها التي يشجبها ويدينها فان قابلية تصديقه يتطرق اليها شك قاتل .

لايعني ذلك الا نعر انتباهنا لنجاحات الفن الحديث الاساسية لاعتمادها وعودا انها خادعة . فقد صمد عصرا النهضة والباروك بنجاح واستمر الى ما بعد تحطيم اطر الافكار التي اعتمدها اساسا لهما . ولكن الامر يعني من جهة اخرى ان الحدائة نفسها يجب الا ينظر اليها كشيء ما وليد الحاضر والانية وانما مثل شيء عليه لكي يكون مفهوما تماما ان يتكيف مع سياق تاريخي ليس ابدا السياق التاريخي الذي نعيش نحن فيه .

ومن أجدر الملاحظات التي يمكن ان نبديها بصدد الحالة التي نحن فيها ، ان فكرة «تقويض الفن وهدمه» الواعدة للغاية والقوة الباعثة على ما يبدو لكل اساليب الحدائة المتكبرة لم تكن بالفعل فكرة « تقويض الفن »

١٩٣٠ وشارك في نشاطات الفنانين السرياليين الفرنسيين . عرض الفنان على الرغم من علاقته الحامية الوطيس معهم في جميع كبريات معارض السرياليين . انجز خلال الفترة ١٩٥١ - ١٩٥٣ لوحة جدارية كبيرة في كازينو كنوك - له - زدت « المجال المسحور » التي لخص فيها مبادئه الرئيسية بأسلوب تقني تشخيصي غير شخصي ، وباتساق ملحوظ فيه من الرضوخ للارادة بمقدار ما فيه من الاستجابة لملاء الاشعور يقوم على استفسار منهجي للعلاقات بين الاشياء وبين حقيقتها غير الاكيدة ، بين صورتها الظاهرة ومحتواها التصويري واحيانا أخرى بين الكلمات التي تعنيها : مواجهة بين الاشياء فتحت بطريقة غريبة أبواب الخيال عن طريق وحدتها واختلافاتها القصوى .

« المترجم من اوفيس لاروس »

(٤٠) كلوديو براوو « Bravo » : (فالباريرو ، تشيلي ، ١٩٣٦) . مصور تشيلي . يعيش في مدريد ينتمي الى التيار الهيربالي . اشتهر بعارياته : لوحة آدم وحواء التي عرضها بنسختين فصور في الاول آدم وحواء من امام وصورهما في الثانية من الخلف ، كما عرف أيضا من خلال لوحاته للوجوه التي تميزت بواقعيته التحليلية والهادئة .

(٤١) جورج سيفال « Segal » : نيويورك ١٩٢٤ نحات ماريكي . ارتبط بظاهرة البوب آرت وانجز منحوتات انسانية مصبوبة بالجص ، التقطها وهي تقوم بحركاتها الشعائرية وفي ظروف احتيادية .. مع رغبة في الاشارة الى غفلة الحركة التي انجز اليها مجتمع اليوم . وتعود اعمال الفنان الاولى الماثلة الى عام ١٩٦١ . شارك مع ثلاثة فنانين آخرين في عام ١٩٦٤ بمعرض اقيم في صالة سيدني جانيس في نيويورك .



التي الفت نفسها آنئذ سيدة الموقف وان كنا في ذلك نبتعد عن اللغة الفنية ومهما بلغ هذا الابتعاد . وقد كان للحواجز التي ضربت جذورها عميقا في الفن اوفر الحظ في ان تدوم طويلا بدوام المجتمع الانساني . ان الوسيلة الوحيدة لتقويض الفن هي تقويض المجتمع نفسه ، انها احدى البواعث التي تفسر قيام فناني الطليعة بحملتهم ليس فقط ضد النظام الاجتماعي القائم وانما ايضا ضد وجود الكيان الاجتماعي ذاته .

وعلى الرغم من كل شيء فان المجتمع من يعلمنا تفسير الفن ، وهذا صحيح على اي حال صحة راي الفن المفاير الذي نتعلم من خلاله تفسير المجتمع وفهمه . يقدم الينا الفن المعاصر « الصورة المرأة » للمخاوف والتناقضات القائمة في المجتمع الاوربي منذ فترة ما بعد الحرب العالمية حتى اليوم .

يصعب التكهن بما اجمع عليه فن الربع الاخير من هذا القرن ، ويستحيل ايضا التنبؤ بما سيقدمه الفنانون في العقود الاولى من الالف الثالثة للميلاد . ويقيني الوحيد على الارجح ان اعمال المستقبل ستختلف تماما عن اعمال اليوم التي تكون آنئذ قد احتلت مكانها كشواهد تاريخية واجتماعية وجمالية لمواطن القوة والضعف لمنتصف القرن العشرين . اما التنبؤ الوحيد الذي اجازف بالقيام به ، مع بعض التردد ايضا ، ان شيئا ما مختلفا سيحل عند ذلك محل مفهوم البعدانية الحالي ولكننا مازلنا غير قادرين على الكشف عن جوهر طبيعته .

دورا مورفي ١٩٧٢ وقد عرض هذا العمل وانجز في كاسيل عام ١٩٧٢ .

(٤٣) دوان هانسون « Hanson » : (الاسكندرية ١٩٤٥)
مصور امريكي ينتمي للتيار الهيبرالي : استخدم نماذج بلاستيكية وانتج نماذج تنتمي لطبقات اجتماعية مختلفة وعرضها بأوضاع مبتذلة ليندد بسخرية لازمة نمط الحياة الرتيب والموحد في المجتمعات الاستهلاكية .

(٤٤) جون دايفيز « Davies » : (تشوشير ، ١٩٤٦) نحات انكليزي درس التصوير في معهد مانشستر للفنون والنحت حاز على جائزة سانسبوري عام ١٩٧٠ وعرض في مدن اوربية عديدة وعرض مؤخرا في ايدنبورغ تقرب اعماله النحتية من اعمال السرياليين ، استخدم تقنية القولية وعكس في اعماله ثقافة الحياة اليومية .
(٤٥) يمثل الابيض ما ندعوه عقلا وحكمة وهو الوسيط ما بين الابيد (الفريزة) والسوبر ايجو (الفسيف والمثل العليا) .



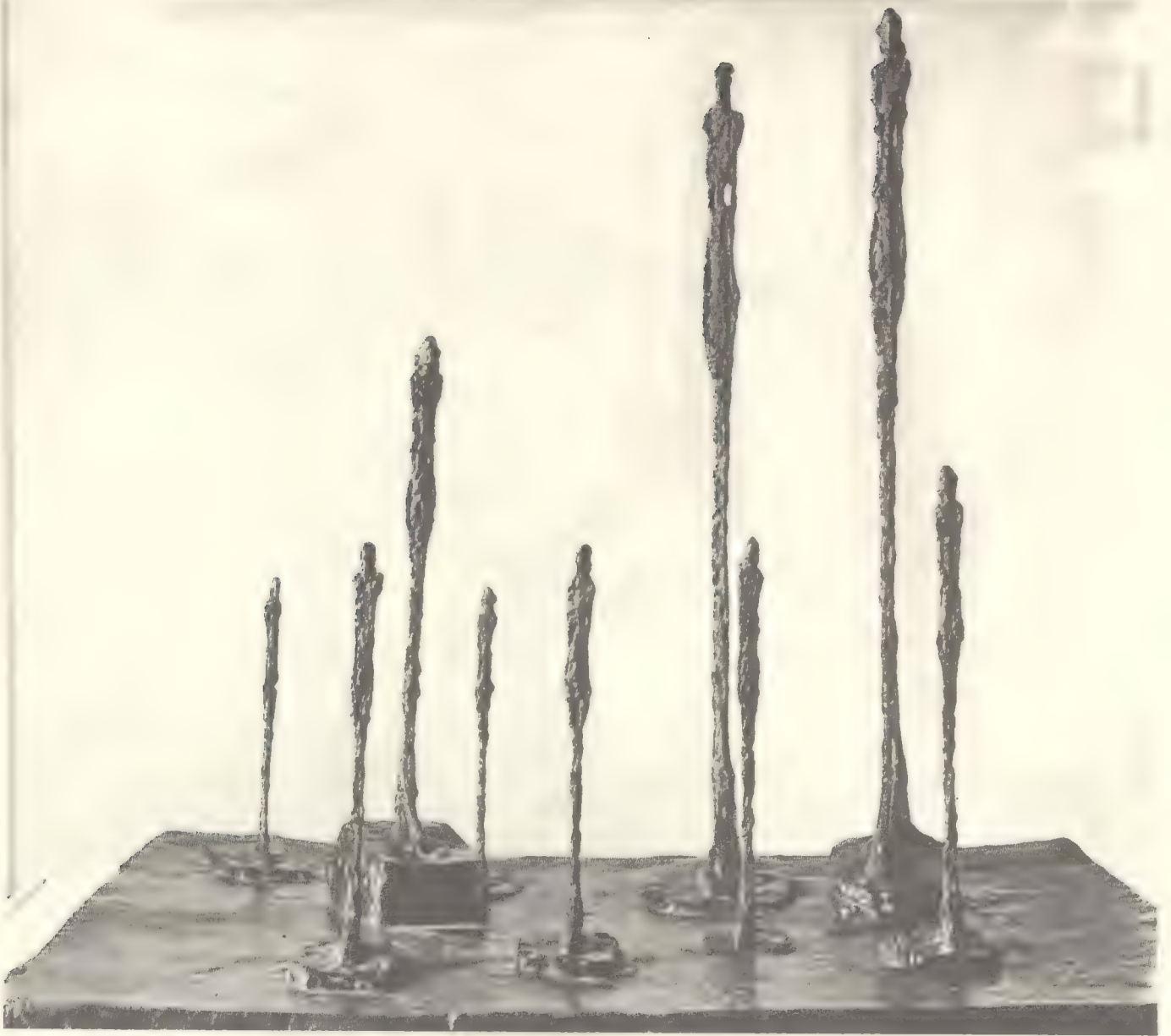
(٤٦) جون دي اندره « De Anderea » : (دينفر ، كولورادو ١٩٤١) فنان امريكي يعيش في دينفر . درس في جامعة كولورادو . هيبرالي . انجز منحوتات من البولستر الملون ، عن قوالب كاملة لاشخاص في حركات طبيعية ، مثل عمله : الزوجان اردن اندرسن

فلاسوف وارانة فنية

جان پول سارتر والفن التشكيلي

إعداد : (الحياة التشكيلية)





تمهيد :

في التحليل ، لتأثره بهذه الفلسفة في بداية حياته (١) .
وهو يتابع تحليلاته عن الفن في دراسة أخرى هامة
له سماها (ما الادب) ، وفيها يتوصل الى أن الفن
التشكيلي والشعر والموسيقى تتقارب وتتلاقى في مهمتها
الابداعية ذلك لان الفنان والموسيقي والشاعر ، يتعاملون
مع (الاشياء) لا (المعاني) أو (الدلالات) ، والاشياء
تبدو مستقلة ، تدعونا لتذوقها بحرية تامة ، ولهذا
لا يمكن للفنان التشكيلي أن يلتزم ، كالشاعر والموسيقي ،
وان [النشر] وحده هو الملتزم .

وهاتان الدراستان تمثلان التجارب الاولى للكتابة
عن الفن التشكيلي ، ويبدو (سارتر) فيهما (منظراً) ،
بعيدا عن الدراسات التطبيقية الموسعة ، ولهذا السبب

لم يخصص (جان بول سارتر) للفن التشكيلي
دراسة مستقلة ، ولم يترك كتابا عن (الجمال) أو
(فلسفة الفن) يتضمن موقفا واضحا من التعبير الفني
والجمالي ، لكننا نجد في ثنايا كتاباته ، ودراساته
النقدية والفلسفية ، ما يمكن اعتباره نظرة فنية ، أو
موقفا جماليا ، له تطبيقاته على الفن التشكيلي .

كما نجد في دراسته الهامة عن (التخيل
L'imaginaire) التي حلل فيها التخيل ، وتوصل
الى أن الوعي يمارس التخيل على شكل ابداعي ، ولهذا
يختلف عن (المدرك) ، ولقد ربط بين (التخيل)
و (الجمال) أو الموضوع الجمالي ووازي بينهما ،
واعتمد (سارتر) في هذه الدراسة على المنهج الظاهري

نرى بأن دراساته النقدية ... عن الفنانين المعاصرين وعن الفن التشكيلي ، والتي تتناول فنانا ... أكثر أهمية ، لأن سارتر قدم عدة معارض ، وحلل تجارب فنية مختلفة ، جمعت في سلسلة (مواقف) (٢) ، وهذه الكتابات تمثل محاولة لتطبيق نظريته في الجمال والفن المستقاة من دراستيه الأفتين الذكر على تجارب فنية محددة ، ولعل أهم هذه الدراسات ، هي التي ارتبطت بمعاصريه من الفنانين الذين غاشهم ، مثل (جياكوميتي - وولز - كالدرو - ماسون - لاجوداد ...) يضاف إليها دراسة هامة جدا عن الفنان الإيطالي (تورنتوتو) ، وهذه الدراسات تكشف لنا عن مدى التطور الذي حققه في (النقد الفني) حين عايش تجربة الفنان ، وعانينا عن قرب ، ونحن نريد أن نضيف إلى ذلك بأن (سارتر) الذي ربط النقد بنظرية مستمدة من (الفلسفة الظاهرية) والتي تمثلها كمنظر للفن التشكيلي قد تداخلت مع النظرية الماركسية في النقد ، ونكتشف ذلك بوضوح في هذه الكتابات ، ونرى تطور فكره من (الوجودية) إلى (الوجودية الماركسية) أنصح هذا التعبير ، وهذا يتفق مع دراساته الفلسفية وتحليلاته السياسية ، وهذا يعني أن ولادة جديدة لشيء اسمه (سارتر - ناقد فنيا تشكليا) . وهو يعني بأن النقد الفني السارتر الذي برز للعيان في هذه الدراسات قد قدم لنا وجها آخر لعلاقة (سارتر) بالفن ، ولكنه ليس الوجه الوحيد له ، ذلك لأن (سارتر) قد أثر على جيل من الفنانين المعاصرين له ، وكان تأثيره عميقا أحيانا ، وأخذ عدة أبعاد ، فالفكر الوجودي طبع مرحلة من مراحل الفكر الأوروبي ، ولا يمكن أن نفهم بعض التجارب الفنية التشكيلية ، فترة الحرب العالمية الثانية ، وبعدها ، ما لم نرجع للأفكار الوجودية ، التي تسربت لأعمال الفنانين على شكل عفوي أحيانا ، وعلى شكل مباشر وإرادي أحيانا أخرى ، إذ ربط بعض الفنانين تجاربهم الفنية بأزمة الفكر الأوروبي الغربي بعد الحرب وقدموا ما يمثل المعادل الحسي الخارجي لقلق عميق عاناه الإنسان وغربة ويأس طبعته جيلا بكامله .

ولهذا لا بد لنا من أن ندرس في هذا البحث أمورا ثلاثة هامة ، أولها : (سارتر - منظرا للفن التشكيلي) و (سارتر - ناقد فنيا) و (سارتر - والفن التشكيلي المعاصر) ... حتى نتمكن من الإحاطة بكل جوانب العلاقة بين (سارتر) و (الفن التشكيلي) .

سارتر ... منتظرا

لقد أوضحنا أن (سارتر) في كتابه (المتخيل) قد

(١) فلسفة الفن عند سارتر للدكتور ذكريا إبراهيم ، في كتابه فلسفة الفن في الفكر المعاصر .





حل محل معنى الظاهرة الجمالية ، ورفض اعتبارها مادة او شيئاً مدركاً وربط هذه الظاهرة بالخيال الذي يعني عنده الوعي ، وهو صفة النفس الابداعية ، لان المدرك عقلائي ، والمتخيل لا واقعي ، ان الخيال يفرض نفسه على العالم الخارجي ، فلا تكتفي النفس بادراك هذا العالم ، ولا بتذكر الماضي ، بل تمارس بالخيال حريتها الكاملة فتقدم عالماً خاصاً .

ويفرق (سارتر) في كتاباته بين الاشياء الموجودة في العالم ، التي لا تملك أي معنى الا ما نعطيها ، وبين المعاني التي تعطى لهذه الاشياء من الانسان الذي يمارس حريته حين يصل لوعي عبث ومجانية الاشياء ، وهكذا يبدو (العمل الفني) مثل الاشياء .

وهو يجعل العمل الفني (شيئاً) و (معنى) ، والشيء هو (الاحجار) او (الالوان) او المادة ، القابلة لاخذ أي معنى ، على حين تبدو المعاني مفارقة متعالية تحلق فوق مادة الاشياء ، لهذا يبدو (شارل الثامن) هو الموضوع الجمالي في اللوحة وليست الالوان ، ولهذا فالموضوع هو الذي يثير الخيال فنياً لتأمله ، والتأمل لا يرتبط بالجانب المادي وحده .

ويشرح (سارتر) نظريته في الابداع الفني ، والتذوق ، فالابداع هو تقديم معادل حسي للصورة الذهنية التي يملكها الفنان ، وحين يأتي المتذوق يرى المظهر المادي للوحة ، ولا بد له من تصور اللوحة وادراكها ، حتى يستثير الخيال فيصنع لادراك الموضوع الجمالي ، وهكذا يسري في أي لوحة عنصر لا واقعي من المشاهد ، يستدعي خيالا جديداً ، وعنصراً ايجابياً ابداعياً ، يقوم المتذوق به حتى يصل الى (الموضوع الجمالي) ابتداءً من الآثار التي تركها الفنان لنا ، وكانت منطلق خيالنا ، وهكذا يعرف الفن على انه نداء يوجهه الفنان الى متذوق حر .

ويقوم التأمل بعملية ابداعية حين يتذوق ، ولهذا لا يكفي لتفسير العمل الفني ادراك المعطيات التي اوجدها الفنان ، بل يجب ممارسة العملية الابداعية من قبل المتذوق ، وبالتالي يمارس المتذوق بخياله الحر عملية توليد (الموضوع الجمالي) ، وهكذا يظهر الموضوع الجمالي غائباً في صميم حضوره ، ولا يكتشف الا اذا تصدى له خيال آخر ، ويتفدى هذا الموضوع من العالم الذي خلقه الفنان . وتتفق هذه الآراء مع آراء سارتر الفلسفية في كتابه (الوجود والعدم) ، ذلك لان الموضوع الجمالي هو [وعي] أي [وجود لذاته] والعمل الفني [مادة] أي [وجود بذاته] وهذا العمل لا يمكن ان يتحقق له وجوده كاملاً ما لم يدرك من

(٢) مواقف (الجزء الثالث) - جمهورية الصمت : الذي يتضمن عدة دراسات عن الفن التشكيلي ، ترجمها جورج طرابيشي ونشرتها دار الاداب .

الآخرين فهو [وجود بالغير] .
 كما تكشف لنا عن مدى ارتباطها بفكرته عن
 [الحرية] التي اعتبرها أساس الوعي فهي الخيال
 وهي الجمال ، والوعي يمارس حريته ليخلق الفن ،
 ويمارس حريته ليتذوق ، والعمل الفني له وجوده
 وحريته التي يستمدّها من عالم قائم بذاته ، يستقل
 عن الفنان وعن الآخر المتذوق ، والحرية تبدو على أنها
 قطب الرّحى في مفهوم الجمال ، وتمثل الركن الجوهرى
 في فلسفته كلها .

ما الأدب

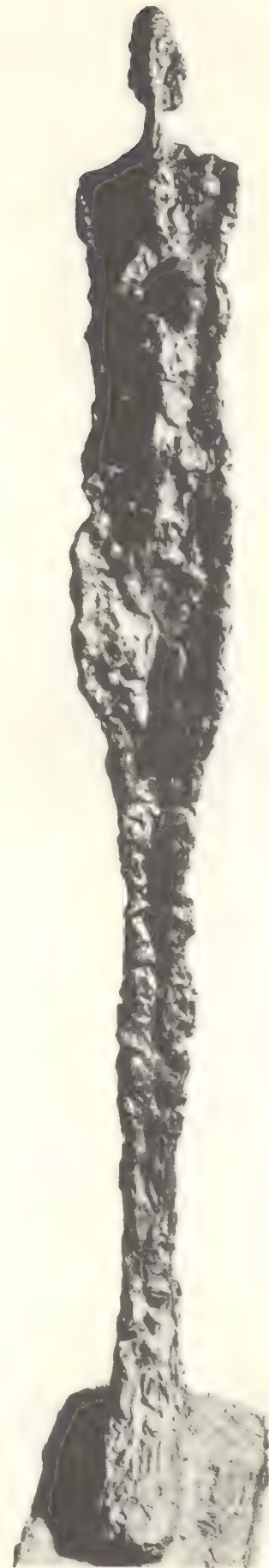
وإذا انتقلنا الى كتابه (ما الأدب) (٢) نجده يحاول
 تحليل معنى الأدب ودوره ، وعلى الاخص في الفصل
 الاول ، الذي يحمل عنوان (ما هي الكتابة) ، ان
 (سارتر) يتصدى لمعاني الفنون المختلفة ، ويصل
 لقائمة تفرقة بين هذه الفنون ، اذ يجعل (الموسيقى)
 و (الشعر) و (الفن التشكيلي) في جانب و (النثر)
 في جانب آخر .

ذلك لان الشاعر والموسيقي والفنان يقدمون لنا
 الاشياء بلا معاني محددة لها ، ويتعاملون مع هذه
 (الاشياء) ، على عكس النثر الذي يرتبط بالمعاني ،
 وهكذا تختلف هذه الفنون وتختلف دورها الاجتماعي
 تبعاً لذلك ، ولعل تحليله للوحة الفنية يبدو لنا هاماً
 جداً في اعطاء فكرة عن وجهة نظره :

« إن المصور حين يضع على قماش لوحته مزيجاً
 من الاحمر والاصفر والاخضر ، لا يريد لهذا المزيج ان
 يكون بمثابة اشارة محددة تماماً ، تشير الى معنى
 خاص ، صحيح ان ثمة روحاً معينة تنبعث من هذا
 المزيج من الالوان ، وخصوصاً ان ثمة بواعث خفية
 قد حدثت بالمصور الزيتي الى اختيار اللون الاصفر
 (مثلاً) بدلاً من البنفسجي ، وهذا يدفعنا الى القول
 بان الموضوعات التي ابتكرها الفنان على هذا النحو ،
 انما تعكس بعض الميول الدفينة في نفس صاحبها ،
 لكن ومن المؤكد انها لا تعبر عن مطلقاً عن غضبه او قلقه
 او سروره ، بنفس الطريقة التي تعبر بها اقواله ، او
 تعبيرات وجهه ، لهذا قلما نستطيع ان نلمح انفعالات
 الفنان في موضوعاته على الرغم من اننا نشعر بهذه
 الموضوعات ، مشبعة بالكثير من شحناته الوجدانية » .

وطالما ان الفنان يقدم لنا اشياء لا تحمل دلالات
 محددة فلا يمكن ان يلتزم في عمله مثل الكاتب الذي
 يتعامل مع النثر اي مع الدلالات وحدها ، ومع المعاني .
 وعليه ان يلتزم التزاماً تاماً بها .

(٢) ما هو الأدب : جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشي ونشر



وهو يضيف في مقطع آخر من نفس الدراسة :
« إن (تورنتوتو) حين اختار اللون الاصفر الباهت
في السماء فوق (غولفوتا) ، لم يستعمل هذا الاصفر
ليقدم لنا القلق وحده ، انه قلق وسماء صفراء في آن
واحد ، وليست السماء قلقة ، ولا سماء من قلق ، ان
القلق قد اصبغ شيئا ، ان القلق قد تحول الى سماء
صفراء باهتة » .

وهذا يعني ان المعاني عند (سارتر) لا ترسم ،
والرسام يتعامل مع الاشياء ، ويستخدم الالوان
كاشياء ، ولهذا فهي لا تعبر عن فكرة واحدة ، بل تعبر
عن اكثر من معنى ، ولا يمكن ارجاعها الى معنى خارجي
عنها ، انها عارية عن كل مدلول مسبق ، ولا تكتسب
مدلولها الا حين توضع في هذا العمل .

ولهذا يستبعد التزام الفنانين ، لانهم يقدمون لنا
هذه العوالم المخلوقة من خلال اشياء مجانية هي ادواتهم
التي تكتسب كل مرة معاني جديدة ، من كل استخدام
لها ضمن العمل .

وهكذا تتطور افكار (سارتر) عن الفن حين افسحت
مجال الالتزام امام النشر ، عن طريق هذه التفرقة ،
وهذا يدل على بداية تأثره بالفكر الماركسي الذي يعني
بالالتزام ، لكن ظل الالتزام عنده مشروطا بشروط
مستمدة من آراء سارتر الفنية والجمالية .

سارتر ناقدًا فنيا

ان النقد الفني هو فن الحكم على الاعمال الفنية ،
الذي يتصدى للتجارب الفنية المعاصرة للناقد ، على
ضوء وجهة نظر يملكها هذا الناقد ، ولهذا السبب يبدو
(سارتر) ناقدًا فنيًا تنطبق عليه كل الشروط التي
حددها النقاد .

ولعل أهم دراساته ما كتبه عن (جياكوميتي) ،
ذلك لانهما ينطلقان من ارضية مشتركة ، وقد عايش
(سارتر) تجارب صديقه ، وعرفها عن قرب ، وتأثر
جياكوميتي بالوجودية ، بل عاينها ، وسوف نترك
الحديث عن (جياكوميتي) الى الفصل الاخير من هذا
البحث ، حين نتحدث عن تأثيرات سارتر على الفن
المعاصر ، وسوف نكتفي بتوضيح اساسي هو ان
(سارتر) حين كتب عن النحات الوجودي الشهير ،
ربط أعماله الفنية بأرائه وبشكل اساسي بمفهومه
للموضوع الجمالي ، فالاعمال الفنية لها وجودها
المتميز الخاص .

يقول سارتر :

« ليس هدفه - اي جياكوميتي - ان يقدم لنا
صورة ، وانما اخيلة تثير فينا ، وتهبنا ذاتها - على
ما هي كائنة عليه - المواقف والشاعر والتي تبعثها



فينا لقاء بشر حقيقيين » .
فتمثيل جياكوميتي لا تقدم لنا نسخا عن الواقع ،
بل تقدم خيالا ما ، وهذه الخيالات هي الموضوعات
الجمالية التي تتمتع بالوجود الخاص ، والتي تستقل
بنفسها عنا .

ويقول في موضع آخر :
« الفنانون يعملون في الخيال ، ولا نخلق الا صورة
خادعة ، والمسألة لا تعدو ان تكون وهما ، خدعة باطلة ،
سيرة اطارها هذه الاوهام ، ولها قدرات حقيقية » .
مما يؤكد لنا ان (سارتر) يحاول من خلال دراسته
لفن جياكوميتي ان يثبت آراءه الفنية التي شرحناها ،
ويطبق نظريته عليها ، ليزيد من قوة هذه الآراء ،
لتطبيقها على هذه الشواهد .
وهذا ينطبق على نقده للفنان النحات الشهير
(كالدو) فهو يقول عن منحوتات (كالدو) او متحركاته
المعدنية :

« ان متحركاته لا تعني شيئا ... ولا ترجع الا
الى نفسها انها كائنات ... انها مطلق » .
وهو يضيف قوله :

« كائنات غريبة في منتصف الطريق بين المادة
والحياة تارة تجد لنفسها هدفا ، وتارة تضيع هدفها
اثناء الطريق فتراها قد تاهت عنه في تارجحات بلهاء » .
وذلك لان طريقة (كالدو) الفنية تعتمد على
معلقات متحركة مدروسة بعناية ، بحيث تحركها اقل
نسمة هواء ، وبالتالي ليست ميكانيكية ، بل تتحرك
بحرية مطلقة ، لها وجودها الخاص الذي يخرجها عن
الوقوع تحت تأثير الفنان ، وهكذا وجد (سارتر) في
تجارب (كالدو) ومتحركاته الفنية ، ما يلائم نظريته
ولهذا فقد احبها واعتبرها تمثل فكرته عن العمل
الفني ، وعن مفاهيمه الجمالية .

وكل التجارب الاخرى التي كتب عنها ، ينطبق
عليها ما سبق لنا ان شرحناه ولهذا فهو يتحدث عن
(اندريه ماسون) وعن تجاربه الفنية قائلا :

« ان الكائن عنده لا يكون ما هو عليه ، ولا يكون
شيئا آخر ، بل بطريقة معينة يكون فيها ما هو غير
كائن عليه ، ولا يكون ابدا ... ما هو كائن عليه » .

ذلك لان (ماسون) يقدم لنا رسوما تعتبر بمثابة
احاجي ، يتداخل فيها الانساني بالنباتي والحيواني ،
فتصبح الشجرة يد ، والاغصان اصابع ، والجذور
سيقان ، وينطلق قلمه بشكل تبدو الرسوم قابلة
للتأويل المتنوع المتداخل الذي يفسح المجال للخيال
بشكل يستطيع فيه (سارتر) ... ان يأخذ حريته
الكاملة في تفسير هذه الرسوم بل يمكن ان يكتشف فيها
الاغتصابات ، الجرائم ، المصارعة ، مطاردة انسان ،
ولهذا يقول عنها :





« لا ندري ما ستنجلي عنها ، انسان ام حجر ،
لان الحجر داخل حدوده انسان » .

وهذه العوالم الغريبة التي نراها تؤكد لنا من جهة
أن آراء (سارتر) تنطبق على الفن التجريدي بشكله
التعبيري ، الذي يسعى الفنان عن طريقه الى رسم
موضوعات فنية فيها الاشكال المتداخلة ، والصيغ الفنية
اللامحدودة تماما ، وفي هذا الفن يفسح المجال تماما
لخيال المشاهد ليمارس دوره ، وبالتالي يمكن لنا قد
مثل (سارتر) أن يمارس حريته الكلية في تذوق العمل
الفني ، ولا يفرض عليه الفنان أي قيد .

ويمكن أن نرى ذلك في تجارب الفنان التجريدي
(ولز) اذ يتحدث عنه (سارتر) قائلا :

« هذه الثقوب عيون ، هذا فم خشبي ، هذه
ساق مبتورة ، انها عملية صلب على صليبين او ثلاثة ،
والمضطجعون جثث طازجة ، وانا شاهد على مجزرة ،
اباغت ثلاثة دبابات دموية على الشفافية المتصلبة للذنب
لا مرأ فيه ، او هر ، او حريق » .

ونحس بأنه يقدم لنا تداعيات أكثر مما يقدم لنا
نقدا فنيا ، وهكذا تتلاءم افكاره مع هذه التجربة لانها
تعطيه حرية ، يحب أن يمتلكها امام اللوحة .

لكن ليست كل دراسات (سارتر) عن الفنانين
تتضمن نفس الاهداف ، بل تختلف عن بعضها ، وعلى
الاخص الدراستين الهامتين اللتين تناول فيهما فنانين
هامين أحدهما (لابوجاد) والتي تطرق فيها لمشكلة
(الالتزام) والثانية عن (تورنتوتو) وفيها يدرس
فنانا من عصر النهضة الايطالي ويحلل آراءه ، ويقدم
لنا فهمه لتجربة هذا الفنان ، ويفسر لنا سلوكه ، بل
يتجاوز في هذه الدراسة كل ما سبق له أن كتبه في
(النقد الفني) .

ان دراسة (سارتر) عن (لابوجاد) (٤) تطرح تطورا
في تفكير سارتر نلخصه بقولنا بأن سارتر قد اكتشف
في تجربة فنان معاصر تجريدي التزاما من نوع خاص
يجمع فيه الفنان بين المفاهيم الجمالية ، وبين عدم
تمثيل الواقع بحرفية ، ولهذا يقول عنه :

« لقد حقق (لابوجاد) شيئا جديدا لم يفلح احد
غيره من المشخصين في تحقيقه ، وذلك عن طريق
التجريد » .

ولهذا يبدو (لابوجاد) في تجربته الفنية قادرا على
تجاوز المشكلة التي وقف سارتر عندها طويلا في
كتاباتة الفنية والنقدية ، كيف يعبر الفنان عن عصره ،
ويقدم لنا مآسي الانسان فيه ، وصورة هذا العصر ،
ويحافظ على المنطلقات النظرية التي يطلبها (سارتر)

(٤) مواقف (الجزء الثالث) - جمهورية الصمت ، دراسة عن

(لابوجاد) بقلم جان بول سارتر .

أما بقية الأعمال التشخيصية فلا تقنعه ، لكن (التجريد) وما حققه من تدمير الشكل وبشرته نتيجة للتطورات المعاصرة فهو الاتجاه الأكثر قدرة على تحقيق مايرغب به .

ان (التجريد) قد حطم الصورة التقليدية ، وهكذا تساقطت العناصر فتاتا ، فأصبحت الأشكال متحررة كلياً من معانيها المسبقة ، ووصل الفنان المعاصر اليوم الى مرحلة لا يبدو فيها أي شيء قابل للبقاء ، ان كل صور العالم قد ذهبت الى العدم تماماً ، والفنان بعد تدمير الشكل أصبح حراً بشكل مطلق ليبتكر مايشاء ، دون حاجة للبحث عن معاني العالم الخارجي المشتتة ، انه يخلق الأعمال الفنية التي لم يسبق اليها ، وهكذا يقول :

« على الفنانين الجدد ان ينظروا اصفر ذرة فيها بحزم لا يرحم ويحافظوا عن طريق قوانين جديدة مبتكرة عن طريق منطق العين ، على هذا الهباء المتثور ، ويلملوه من جديد ، ويبحثوا عن الوحدة المتعددة ، ويحصلوا على معنى جديد للوحة ، ويدمجونها بمنطق الفن التشكيلي ، لهذا لم يعد هناك ما يهمل ، ذلك لان الجمال لا يوجد اذا لم اعد صناعته » .



وولز

من الفنان اي يتعد عن رسم المعاني ، ولا يقع في مأزق خيانة الفن كما يتصوره (سارتر) .

ويبدو (سارتر) لنا على أنه يربط بين مفهومه للالتزام في الفن التشكيلي في دراسته تلك بالابتعاد عن التمثيل والمثابة لهذا يقول :

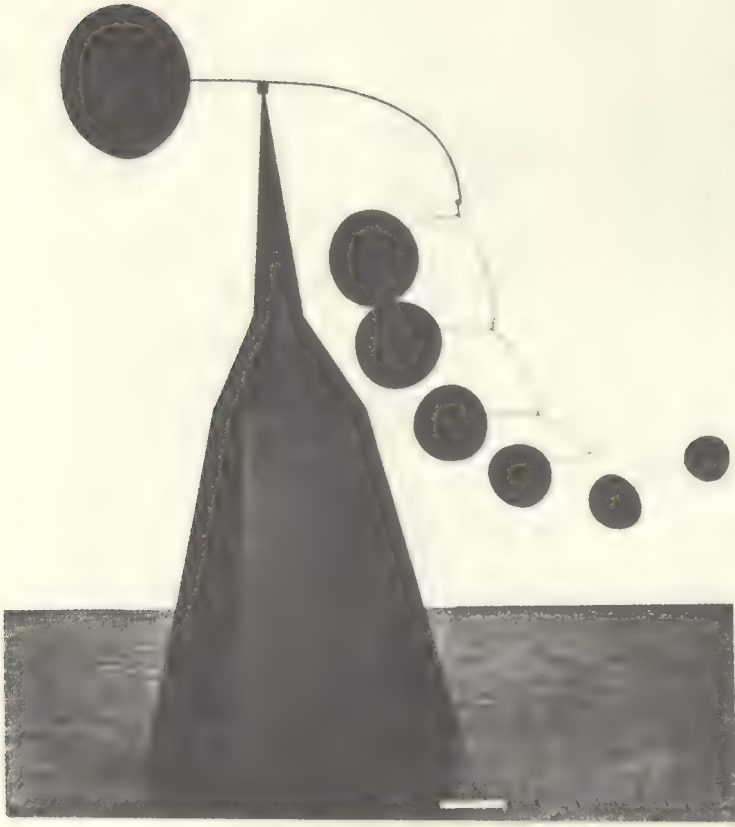
« حين يفلح الرسام في رمي التشابه والتمثيل فان المعنى المتحرر يتجلى » .

وهذا يعني ان الفنان اذا استطاع ان يحقق شكلاً من التعبير لا مجال فيه للمحاكاة فان الالتزام في الفن التشكيلي ممكن ، بل يصبح الالتزام ضرورياً بالنسبة لفنان اختار ان يعبر عن عصره ، وهو يضيف الى ذلك عدة شروط لابد من توفرها كي يصبح العمل الفني التشكيلي ابداعاً ، ولعل اهم هذه الشروط ان يتمتع الفنان بالحبس السليم ، فلا ينفر الناس مما يقدمهم لهم ، ويحقق في عمله الشرط الضروري الا وهو ، الا يكون العمل الفني لونا موحداً ، بل له حضوره الذي يعتمد على عناصر مرئية وعناصر خفية .

وهذا ما حققه (بيكاسو) في لوحته (الفورنيكا) التي يقول عنها (سارتر) بانها العمل الفني الوحيد الذي يقدم لنا مجزرة رهيبه ومع ذلك قدم الجمال فيها في عمل تشخيصي ، لا مجال للشك فيه .



كالدور



الغريبة المتمردة على واقعها ، وقيمه ، وهكذا تقترب
دراسته من التحليل الاجتماعي الماركسي .
وكيف فسر (سارتر) تصرفاته ، لابد لنا من ان نلقي
وحتى نعطي فكرة عن شخصيته (تورنتوتو) ،
الضوء على هذه الشخصية الغريبة :

— كان (تورنتوتو) شخصا ملمونا في تاريخ الفن
الاطالي ، لكنه كان موهوبا ، ارتفع الى مرتبة الاساتذة
العظام في العشرين من عمره ، عمل تلميذا للفنان
(تيسيان) ، ثم اصبح خارجا عن القانون ، شرسا
يسحق منافسيه ، ويؤثر دوما الضربات السافلة ،
ويختلس الصفقات ، ويقدم لوحاته هبة اذا رفضت ،
ثم يقبل بأي مبلغ في بعض الاحيان ، يلجأ للاحتيال حتى
يفتني ، وينصرف بصفاقة ، يرسم حسب الطلب حتى
يحقق رغباته ، كان ماهرا تجاريا وفنيا ، شاذ الاطوار ،
حتى فرض نفسه على الآخرين ، على الرغم من انه لم
يملك اي ثقافة ، بل وكان اميا ...

وفي الحقيقة لقد اعجب (سارتر) بشخصية
(تورنتوتو) المتمردة والمتحررة من كل الاخلاق السائدة
في عصر النهضة ، اعجب بمافيه من ثورة ، واستطاع
ان يقدم لنا نموذجا خاصا لفنان يختلف عن الفنانين

بل ان من الممكن ان يكون الفنان ملتزما ، ويجب
ان يكون ، وهذا مايعبر عنه بوضوح ، ويتوصل اليه
عن طريق تطوير نظريته على ضوء متغيرات جديدة في
الفن التشكيلي ، فيقول :

« لقد فهم انسان عام ١٩٦١ الذي يتكلم عن البشر
ان عليه ان يتطرق للجلادين ، ١٠ من انسان يتكلم عن
الفرنسيين بدون ان يتكلم عن الجزائريين المعذبين ، انه
وجهنا للنظر اليه على حقيقته وبعدها نقرر ، هل
نحتفظ به او نجري له عملية تجميل !! ؟! »

وهذا يعني التضامن مع الجنس البشري الذي يضم
المعذبين الشهداء وفصح المتواطئين والجلادين ، لانهم
قليون ، والمتواطئون كثيرون ، اما الاغلبية فهم الشهداء
هذا ما اوحى به تأمله للوحات (لاجواد) التي
ارتبطت في تلك المرحلة بثورة الجزائر .

تورنتوتو

واذا انتقلنا الى دراسة (سارتر) عن (تورنتوتو) ،
نجد انه يتجاوز نفسه ، اذا لم يعد ناقدا فنيا ، بل باحثا
ومؤرخا ، لانه يبحث في اعمال فنان من عصر النهضة
ويحاول ان يفهمه ، ليؤكد لنا مدى ارتباط اعماله بعصره
ومدى تعبيره عن هذا العصر ، انه احد الشخصيات

المعروفين ، في ذلك العصر ، ويتساءل (سارتر) ليجيب على تساؤله بنفسه قائلا :

— ليس هو النصاب ... بل العصر ؟

ذلك لان على الرسامين في عصره ان يعرضوا انفسهم على رعاة الفن كما يعرض مخرجونا اليوم انفسهم على المتعهدين والمولين ، ولهذا يكشف لنا عن الصفات الاساسية لعصر كامل .

لقد تخلت مدينة (البندقية) عن قيمها ، وبدأت تتحول لمجتمع فقد كل قيمة ، ولم يأخذ بأية قيمة اخرى ، انه عصر التحول الذي شهدته هذه المدينة ، التي كانت على ابواب الانهيار ، تركت تجارتها وبدأت تتحول لمجتمع لا اخلاقي في كل شيء ، اذ انهارت الارستقراطية ولم تصعد البرجوازية ، وبقيت المظاهر الزائفة للطبقة المنهارة ، هناك سقوف ، وتسلسل طبقي لا يسمح للانسان فيه ان يرتفع ، والنبيل لا يأتي الا بالولادة .

وهكذا اصبح الفن سلعة تجارية ، ولم يعد الفنان هو البطل النبيل ، ولا الفنان المتميز بعبقريته بل اصبح تاجرا ، ولا يمكن للفنان ان يفرض نفسه مالم يتملق السوق ، بوصولية نشيطة ومهارة في العمل وخبت مع موهبة .

وهكذا يصل الى لب الموضوع حين يقول :
— « لهذا قضى سوء الطالع على (جاكوبو) ان يكون — على غير علم منه — شاهد عصر يرفض ان يتعرف على نفسه » .

ولهذا يختلف عن الاخرين من الفنانين ، الذين بثوا الطمأنينة في الامراء ، بل كان عليه ان يلجأ الى وسائل اخرى لكي يثبت مكانته ويفرض نفسه ولا يتخلى عن اسلوبه .

لكن ماهو اسلوب (تونورتو) الذي اثار عليه الحفيظة وجعله موضع الاتهام :

— « لقد اخذ عليه انه يعمل بسرعة ، اكبر مما ينبغي ، ويترك يده تظهر للعيان في كل مكان ، انهم لا يريدون ماهو امس متناه ، وماهو غير شخصي ، يرفضون كل ملاحظة شخصية » .

وهذا يعني ان فنانا قد بحث عن حريته وخياله ليعبر بهما عن طريق صيغة شخصية ، فرفض طلبه . وهذا يدل بوضوح على مدى الترابط الذي قدمه (سارتر) في نقده بين البحث عن التحرر والهروب من الوقوع في التقليد ، وبين التعبير عن العصر ، وبالتالي افصح المجال للنقد التحليلي الاجتماعي ليلعب دورا ضمن نظريته الفنية المحضة .





(غابو)



كالدو

تأثير سارتر على الفن التشكيلي المعاصر

لقد كان لسارتر تأثيره العميق على الفن التشكيلي المعاصر ، وذلك لعدة اسباب ، لعل اهمها المرحلة القلقة التي عاشتها اوربا بعد الحرب العالمية الثانية ، والشعور العميق بالقلق الذي رافقها ، يضاف الى ذلك رغبة سارتر في نشر افكاره على نطاق الحياة ليوسع دائرة فلسفته وربطها بالواقع ، وهكذا تأثر عدد من الفنانين بافكاره ، وعاش عدد اخر منهم حالة من الحالات تشابه الازمة ، ربطتهم به على نحو اخر . ولعل اهم الفنانين الذين ارتبطوا بسارتر فكريا وسلوكيا (جياكوميتي) الذي انطلق من فكرة اساسية تقول بأن : « كل انسان يعيش في العالم في جزيرة مغلقة » وبهذا لا وجود لتماس حقيقي بين الاشياء ، وهكذا نحت تماثيله متباعدة يحيط الفراغ بها ، ومن مادة هشه ، تتعرض للفناء ، وجعل الفراغ الذي يحيط بالانسان اكثر اهمية من هذا الانسان ، وبالتالي ينقص الفراغ حين تقترب من الآخر لكن هذا الآخر يزيد من ابتعاده ، وهكذا يبدو البشر يعيشون في عالم جحيم لا يطاق ، كل واحد منهم يحيطه سجن ، يعزله عن الآخرين ، ان كل انسان جزيرة منعزلة في بحر الفراغ .

يقول جياكوميتي :

« حين اتطلع اليك ، وبيننا طاولة ، فانا لا اراك على

لهذا يبدو لجياكوميتي ان التعبير عن الواقع الحرفي هو من الصعوبة بمكان ، لاننا كلما اردنا الاقتراب منه، يتعمد عنا ، لان علينا ان تقدم معنى الواقع ، ووجهة نظرنا فيه .. ولا يمكن تحقيق ذلك الا اذا قمنا بالنحت عن مسافة ما ، تضيف للواقع الفراغ المحيط . ولهذا قال سارتر عنه :

« انه الفنان الاول الذي خطر له ان ينحت الانسان عن بعد اي عن مسافة ما » .
وان (الفراغ) حسب رأي سارتر هو مسافة محددة تفصل بين انسان واخر وهذه المسافة غير قابلة للنقصان مهما حاول الانسان الاقتراب من اخيه الانسان .

وهكذا نرى كيف تمكن (جياكوميتي) من ربط فنه بالوجودية عبر محاولة لتطبيق اهم افكارها حول الوجود والعدم ، وعلاقة الانسان بالآخرين .
ويحلل (سارتر) تماثيل جياكوميتي فيقول :
« ان تماثيل (جياكوميتي) تسلمنا الى الحقيقة القائلة بأن الانسان هو الكائن الذي تكمن ماهيته في الوجود بالنسبة للغير » .

ولعل كلمات (جياكوميتي) تشرح لنا بوضوح تام مدى ترابط افكاره مع افكار (سارتر) :
« انني ارسم وانحت بلا كلل ، وهذا ماعلمته دوما منذ اللحظة الاولى التي رسمت فيها ، من اجل السيطرة



غابو

على الاطلاق ، وحتى اراك على نحو صحيح ، لابد من التراجع لمسافة ما ، وانت ترى بأن الفراغ الجوي الذي يحيط بشخص ما ينسجم مع معنى الشخص النحتي ، وهذا هو الشيء الهام ، انني قادر على ان ارى اي انسان يسير في الطريق من خلال النحت ، ويجب على ان اراه بجانبني ، ولكن حتى يستطيع رؤيته يجب علي ان اطلب منه ان يقطع الطريق ، ويسير على الرصيف المقابل » .



على الواقع ، ولاغذيتها فازداد معرفة ، ولادافع عن نفسي على نحو افضل ، ضد الفقر ، والبرد والموت ، لاكون حرا بقدر مااستطيع ، ولابحث عن الرؤية على نحو افضل ، حتى استطيع ان افهم ماحولي ، وحتى اكون حرا اكثر مما انا ، وان اعظم امكان لي هو ان اعطي من نفسي جزءا كبيرا لما اقوم به من عمل ، لاوسع مغامرتي ولاكتشف عوالم اخرى ، ولاشهر الحرب من اجل السرور والفرح ، ولاشهر الحرب من اجل لذة الربح والخسارة ، وانا لا اخلق من اجل ان اقدم شيئا جميلا ، ان الفن هو وسيلة من وسائل الرؤية » .

وهكذا كانت افكار سارتر هي ترجمة لتفكير جياكوميتي ، وهي منطلق اساسي لمشكلة عاشها ، بكل جوارحه .

ولهذا لم يكن (جياكوميتي) مجرد فنان يطبق اراء سارتر بل يعيشها ، ولذا كان يعيش بالبوهميين ، ويقضي في عمل سنوات ، ويدمره بعدها ، ويعود لصناعة آخر ، وكان مخلصا اخلاصا غريبا للحظة التي يعيشها ، ولهذا يكره الابدية ، ويحب الانسان ويفرق نفسه في هنية تبدو الابدية كلها فيها .

ولم يقتصر تأثير (سارتر) على (جياكوميتي) بل اسهم في تكوين افكار كثيرين من الفنانين ، اخذوا بعض ارائه وحللوها ، ليقوموا فنا على اساسها ، ويمكن التحدث هنا عن المدرسة البنائية (الانشائية) في الفن التشكيلي ، وعلى الاخص عند (غابو) ، الذي حاول ربط النحت بعلاقة الوجود بالعدم كما يتصورها (سارتر) .

استخدم (غابو) المواد البلاستيكية ، والصفائح المعدنية ، والاخشاب لبناء عمله الفني ، وذلك تحت تأثير الهندسة الميكانيكية ، والالات ، وهكذا ابتعد النحت مع الانشائيين عن العمارة وارتبط بالهندسة الميكانيكية .

وقطعة النحت عند (غابو) لاتقدم لنا سطح الوجه الخارجي ، بل تقدم صفائح عمودية ومائلة تعكس فراغات ، لنرى ما يحتويه الرأس ، ونحن نمر عبر الصفائح الى داخله ، وهكذا نرى حجم الفراغات في التمثال اكبر من الصفائح التي تحددها ، ويبدو العدم اكثر عمقا من الوجود بالذات .

ان الفن الانشائي هو عبارة عن تركيب بين ما نكتشفه وبنية ، والمعرفة لهذا ليست شيئا خارجيا مطلقا ، او جزء من حقيقة عليا مستمرة بالمعنى المطلق ، ذلك لان ما نكتشفه نضعه في المكان وهو (الواقع) ، اننا نعرف ماضعه ، ونفعله ، وذلك لاننا نخلق حقيقة مستمرة جديدة ، ومانتوصل اليه من تركيب ما اكتشفناه مع مابنيه بالاعتماد على الخيال ، هذه الصور هي حقائق موجودة وواقعية .

الواقع اذن من صنع الانسان ، ووجود الانسان سابق على الصور ، لهذا لايمكن ان تكون الصور اذلية انها مصنوعة منا ، وهي الواقع الوحيد .

وهكذا نلمح بوضوح كيف انتقلت الافكار الوجودية الى الفن التشكيلي وكيف عبر الفنان عنها بأعمال ، وكيف ارتبطت افكار عدد من الفنانين بالتجربة الوجودية على مستوى التنظير والافكار ، وعلى مستوى الممارسة .

وفي الحقيقة ان تجارب عدد كبير من الفنانين المعاصرين ، الذين يقدمون لنا تجارب تعبيرية او تجريدية تعبيرية ، تنتمي الى الفكر الوجودي ، وتتاثر به بوضوح تام ، اذ نحن لانشك في ان تجارب كل من (باكون) و (سوزرلاند) وغيرهما قد تأثرت بالفكر الوجودي اذ عاش الفنان تجربة شعور الانسان بالغربة في العالم المعاصر ، واحس بالوحدة والقلق ، وعكس ذلك في اعمال ، مما يجعل لتاثير (سارتر) على الفنانين دورا غير مباشر ، فهي ليست تطبيقا حرفيا لافكاره من الناحية التشكيلية ، بل تعبيرا حرا عن حالة شعور الانسان بالعبث ، واللاجدوى في العالم الراسمالي المعاصر الذي خلق فراغات هائلة بين انسان واخر في اكثر المدن ازدهاما وتطورا من الناحية التقنية .

حركتنا التشكيلية... على

الذي يعجب بالجمال ، ويهوى كل ماهو جميل منسق معبر ... ليمارس تهذيب النفس ... والحس الجمالي وتطويرهما ، عبر خلق جديد هو مزيج من الحس والشعور والموقف ، يمتزج فيه الماضي مع الحاضر ، ويعكس لك شهادة على عصر كامل ، ورؤية لمرحلة ، ومحاولة لاستشفاف المستقبل ، والوصول اليه .

وهكذا بدأت بوادر مرحلة جديدة في حركتنا التشكيلية . تتجاوز كل ماسبق لنا ان رايناه . لان هذه المرحلة تستهدف وضع الحركة التشكيلية على ابواب عصر جديد من الانتاج ، يتوفر فيها مكان العمل ، وامكنة العرض ، والرعاية والخدمات اللازمة حتى ينتج الفنان بدون خوف من المستقبل . ويصل انتاجه هذا الى اعماق ارضنا ، وريفنا ، ومعملنا ، والى العالم . عن طريق الوسائل العصرية التي تنشر الفن ، وتوصله وتخلق الصلة الضرورية بين الفنان والجمهور . اذ لافن بلا متذوق ، ولا ابداع بدون مشاهد .

ونحن على ثقة من ان حركتنا التشكيلية على مفترق طريق هامة ، سواء من حيث التنظيم او من حيث توفير الامكانيات للفنان ، او من حيث اعادة النظر في كل الوسائل الراهنة التي تتولى مسؤولية الحركة الفنية لتكون فاعلة اكثر ، ولينسجم ذلك مع المرحلة السياسية الجديدة التي انطلق اليها قطرنا منذ انعقاد المؤتمر القطري السابع لحزب البعث العربي الاشتراكي ، اذ حققت هذه الحركة عدة انجازات ومكاسب اساسية بفضل رعاية واهتمام لم تعرفهما هذه الحركة قبلا ، ولسوف نلخص هذه الانجازات والمكاسب في النقاط الهامة التالية :

اولا : رعاية كريمة من السيد الرئيس حافظ الاسد ، اذ اصدر مرسوما خاصا ، امن لثقافة الفنون الجميلة صالة عرض تساعد على تحقيق اهدافها في نشر الفن ، وايصاله للجمهور ضمن مكان حساس في وسط العاصمة ، وقدم لها الدعم المادي الذي يساعد على اداء دورها .

لم يعرف قطرنا مرحلة ازداد الاهتمام بالفنون التشكيلية كهذه المرحلة ، ولم تمر هذه الحركة بفترة نشاط واسع كهذه الفترة ، التي تمثل بداية الثمانينات من هذا القرن ، وذلك يرجع الى اسباب عديدة لعل اهمها ، هو ان الحركة الفنية في سورية قد اثبتت جدارتها ، واعطت ماهو عميق وهام ، واستطاعت استقطاب جمهور عريض من المتذوقين ، بل تعدى نشاطها النطاق المحلي الى العالمي ، وازداد الشعور لدى المهتمين بالفنون بان في بلادنا حركة فنية نشيطة طليعية لها اهميتها على المستوى الفني ، وهذه الحركة تحتاج الى دعم كبير على قدر العطاء ، ولرعاية على قدر المحاولات المتميزة التي يقدمها الفنان التشكيلي .

وبدا يلوح في الافق بداية مرحلة جديدة من النشاط التشكيلي حافل بالمعارض والانشطة الفنية العربية والاجنبية . وتوسع لفنا المحلي الى الافاق العالية . وتاكدت حقيقة هامة تقول بان رعاية المعارض والنشاط الفني على اهميتها ليست كافية لتطوير الحركة الفنية وتهيئتها لتلعب دورا اكثر ايجابية في هذه المرحلة الحاسمة التي يعيشها شعبنا .

ولهذا لا بد من ان تتطور رعاية الفن التشكيلي لتشمل الفنانين ، ولحمايتهم وتأمين عجزهم ، ومساعدتهم على الانتاج لتأمين اماكن العمل والمحترفات الفنية ، وتهدف ربط الفن التشكيلي بالحياة المعاصرة التي نعيشها ، حتى يتلائم مع التطور المتنوع على المستويات المعمارية والصناعية والطباعة ، ولنفسح المجال للفنان ليسهم في خدمة قضايا القومية والتحررية فالفن التشكيلي رسول حضارة واعلام ، وسفير انساني يصل الى الناس في كل مكان في انحاء المعمورة ، لاتقف اللغة امامه حاجزا ، بل يؤدي دوره عن طريق العين والبصر والبصيرة ، فيدرك المشاهد مهما كان عنك بعيدا انك تقدم له خلاصة حضارتك وثقافتك ، ووجهة نظرك ، وتؤكد على موقفك الانساني عبر التشكيل الخطي واللوني .

تعبير غير مباشر يتداخل في صميم وجودك

أبواب مرحلة جديدة

والارشاد القومي ، بتوجيه من الدكتور نجاح العطار
وزيرة الثقافة ، والتي وضعتها ضمن خططها لتطوير
الحركة الفنية ، ولعل اهمها انشاء مجلة الحياة
التشكيلية ، وافتتاح صالات عرض جديدة ، ومراكز
لصهر البرونز ، ومشاريع مراكز ثقافية خارج القطر ،
ستكون امكنة لعرض الانتاج الفني ، واذا اضفنا الى
ذلك الاتفاقيات الثقافية المختلفة التي تتضمن المعارض
والاسابيع الثقافية ، التي تفسح المجال لفناننا كي
يحتك بالفن العالمي ، ولجمهورنا كي يرى تجارب الفن
المعاصر في الدول الصديقة والشقيقة .

ويمكن ان نذكر هنا مشروع تحويل مبنى مديرية
التربية بدمشق الى متحف للفن الحديث ، وتحويل
قسم من مكتب عنبر الى متحف فني ، وتخصيص
خزان المياه في الصيف الى صالة عرض ، واقامة بناء
كلية الفنون الجميلة ، وغير ذلك من المشاريع ...
نستطيع ان نرى بان الحركة الفنية التشكيلية على
اعتاب مرحلة جديدة حافلة بالمشاريع التي ستضع
اساسا جديدة لحركة فنية متميزة ، وان نشاطا موسعا
سوف تشهده بلادنا في مجال الفن التشكيلي في هذه
المرحلة .

نشاط فني ... متنوع

ولم تقف أنشطة هذه المرحلة التي مرت عند حدود
التخطيط لمشاريع مختلفة ستعطي الحركة الاسس
المادية المنظمة لتطوير علمي ، بل ان هذه الاشهر التي
مرت كانت حافلة بنشاط غير عادي ، تركز على المعارض
الفنية التي تعتبر حجر الزاوية في أي نشاط فني ،
ولسوف نستعرض اهم ما حفل به من معارض لنؤكد
على ان توفر صالات العرض وتنوعها ، وانتشارها على
عموم انحاء القطر هو المنطلق الاساسي لصلة صميمية
بين الفن والجمهور ، ووسيلة اساسية لنشاط فني
واسع يستقطب الفن المحلي والعربي والعالمي ، ويزيد
من احتكاك فناننا التشكيلي بالتجارب الفنية المختلفة ...
وهو وسيلة اساسية لحفظ تراث فنانينا في اماكن
منظمة ، لان هذا التراث امانة في اعناقنا ، يجب العناية
به ، ليكون اساسا لنهضة وحضارة عربية اصيلة .

ثانيا : التوصيات الهامة التي اصدرها المؤتمر
القطري السابع لحزب البعث العربي الاشتراكي ، والتي
حددت بوضوح مهام المرحلة المقبلة لهذه الحركة ،
والتي نذكرها فيما يلي لاهميتها البالغة :

د - في مجال الحركة الفنية :

- ١ - ضرورة الاهتمام بالفنون الجميلة وذلك
باستصدار تشريع لحماية الفنان ورعايته وضمان
مستقبله وعجزه ودعم انتاجه الفني .
- ٢ - المباشرة في انشاء مبنى كلية الفنون الجميلة
بعد ان خصصت له الارض وانجزت الدراسات الكاملة
له .

- ٣ - دعم نقابة الفنون الجميلة وتثبيت صالة
الشعب لها واستكمال استصدار مرسوم استملاك
هذه الصالة وتأمين مثل هذه الصالة في حمص وحلب
ومساعدة النقابة لتقوم بدورها الفعال على المستوى
القومي من خلال الاتحاد العام للفنانين التشكيليين
العرب وعلى المستوى الدولي من خلال تنفيذ
البروتوكولات المصدقة مع المنظمات الدولية .

- ٤ - استكمال اصدار الرسوم الخاص بتخصيص
نسبة معينة ترصد من قيمة المباني العامة والساحات
يرصد لوضع اعمال فنية ثابتة لتسجيل نضال الحزب
والثورة وبما يتناسب مع طبيعة البناء .

- ٥ - اعفاء المواد الفنية في اختصاصات الفنون الجميلة
من الضرائب والرسوم الجمركية ومساهمة الدولة في
تخفيض اسعارها وحصر بيعها في مؤسسات الدولة .
- ٦ - العمل على اصدار قانون التفرغ للفنانين في نقابة
الفنون الجميلة بغية انتاج اعمال فنية ابداعية وذلك
اسوة بمرسوم التفرغ للادباء والكتاب .

ثالثا : البيان الوزاري لحكومة السيد المهندس
الدكتور عبد الرؤوف الكسم ، الذي خص الفنون
التشكيلية بقرارات هامة تكشف عن رغبة اكيدة لتطوير
عمل المؤسسات الفنية ودعمها لتؤدي واجبها على
احسن الوجوه .

رابعا : المشاريع العديدة التي تبنتها وزارة الثقافة



ممدوح قشلان

وفي المركز الاسباني نظم معرض لفنان ايطالي (بابلو اشيتو) ينقلنا الى تجارب حديثة ، بعضها له طابعه الواقعي الجديد ، وبعضها الاخر ... يذكركمنا بفن (البوب ارت) او الفن الجماهيري .
وفي المركز الثقافي الالماني الاتحادي نظم معرض لاعمال فنانين استخدموا الحاسب الالكتروني لانتاج لوحاتهم الفنية ، وقدموا لنا مدى امكانيات هذا الانتاج لتطوير التعبير الخطي واللوني .



كانون الثاني ... ايطاليا ... استراليا ... الاتحاد السوفياتي

لقد حفل شهر (كانون الثاني) بمعارض متنوعة اجنبية زارت القطر ، لتعرض انتاجها . فلقد شاهدنا معرضا عن (مدينة روما) يستعرض تطورها عبر مائة عام ، ويقدم لنا عبر صور مختلفة التوسع الذي شهدته ، والمعرض يكشف بوضوح عن رغبة عميقة للحفاظ على الاتار وعلى تطوير المدينة ، بحيث لا يتعارض ، بل يتلاقى معا في وثام .

والمعرض الهام الثاني ، هو عن / استراليا / اذ قدم لنا مجموعة من الفنانين الفوتوغرافين رؤيتهم لاستراليا عبر صور فنية ، تحس بانك لست امام صورة فقط بل امام لوحات فنية ملونة ومعبرة ، وهذا يكشف عن مدى تطور التصوير الضوئي ، وعن مدى تفاعله مع الحياة والفن ، ومدى قدرته على نقل الحياة اذا كان المصور عينا وحسا وموقفا .

وكان المعرض الثالث من الاتحاد السوفياتي . اذ عرضت صالة الشعب علينا معرضا هاما لبعض الفنانين التطبيقيين من جمهورية (جورجيا الاشتراكية) ، ضم المعرض الخزف والسجاد والمعدن ، وقطع الحجر . واعطانا فكرة عن فن شعبي عريق واصل بذلت العناية لتطويره وتقديمه في قالب جديد متميز يحافظ على الروح الامينة للشعب وتعبره الاصيل ويقدم الخبرات الحديثة التي لاتشوه الاصل .

يضاف الى ذلك ، معارض عديدة اخرى ، بعضها محلي وبعضها اجنبي ، زارت المحافظات ، واستقطبت المراكز الثقافية فيها هذه المعارض ، واسهمت في خلق احتكاك مع الجمهور الواسع .
صالة ايبلا ... في دمشق

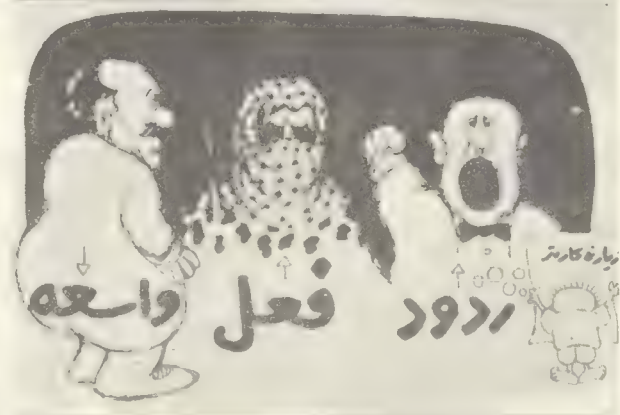
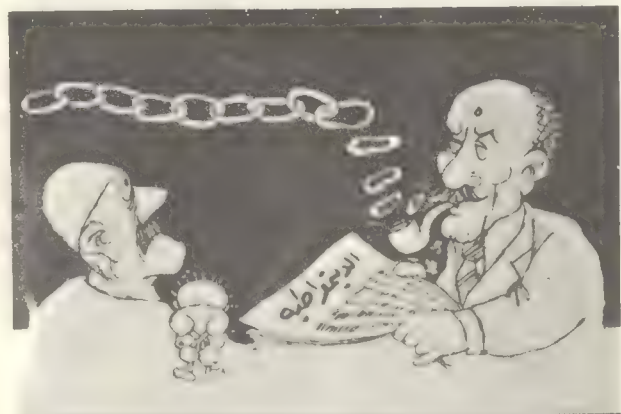
في مكان هام ضمن مدينة دمشق ، افتتح معرض الفنان (ممدوح قشلان) في صالة خاصة اطلق عليها اسم (ايبلا) ، والصالة الجديدة المفتحة على صفرها ، اضافت الى امكنة العرض في دمشق مكانا ، وكشفت عن حقيقة هامة هي ان صالات العرض الصغيرة ضرورية لاي مدينة كبيرة ، لانها تخلق صلة مع الناس . وتستقطب مجموعة من الاعمال الفنية المحددة ، التي لايمكن عرضها في الصالات الكبيرة ... وهذا كسب كبير للحركة التشكيلية .

شباط ... شهر المعارض الهامة

لو استعرضنا ما حفل به شهر (شباط) من معارض فنية ، نستطيع القول بأنه كان من اغنى الاشهر هذا العام ، ففي (صالة الشعب) ينظم معرض للفنان (وليد الشامي) يقدم فيه تجاربه الجديدة التي تكشف عن احساس مرهف . وعن نقد اجتماعي ، وتمرد ضمن لوحة معبرة .

ونظم المركز السوفياتي معرضاً للفنانين الفلسطينيين بمناسبة الذكرى / ١٥ / لانطلاق الثورة الفلسطينية، وذلك بالتعاون مع اتحاد الفنانين الفلسطينيين. وجمع هذا المعرض عدة تجارب هامة للفن الفلسطيني وعلى الاخص للقسم الموجود في سورية.

وكان معرض (الكاريكاتير يواجه المؤامرة) الذي ضم اعمال كاريكاتيرية لثلاثة فنانين (جورج البهجوري وناجي العلي ونبيل السلمي) ، يمثل اهم احداث هذا الشهر الحافل ، ذلك لانه استقطب جمهوراً واسعاً ، وقدم تجارب فنية متميزة سواء من حيث المضمون الذي كشف ابعاد مؤامرة (كامب دافيد) ، وقدم ذلك عبر لغة فنية متميزة لكل فنان مشارك ، واكد على اهمية الكاريكاتير كسلاح هام من اسلحة التوعية والنضال .



آذار ... معرض هام في الكويت

على الرغم من ان شهر (اذار) لم يكن حافلاً بالمعارض . كسلفه (شباط) . لكن ثلاثة معارض هامة استقطبت الاهتمام ولعل اولها معرض الفنان (فاتح المدرس) في صالة المركز الثقافي الالمانى الاتحادي ، قدم لنا تجاربه الفنية الجديدة المعروفة ، وجمع فيها بين اللوحات الزيتية والمائية . وقدم لنا اسلوبين عهدناهما فيه . ووصل في بعض التجارب الى القمة .

اما المعرض الهام الثاني فهو معرض الفنانين الشباب من جمهورية ارمينيا السوفياتية . الذين اعمال مجموعة فنية مختارة للفن الشاب . ويكشف عن الاتجاهات الحديثة في هذه الجمهورية . وعن التطور الذي يحققه الفنانون من الجيل الجديد .

وترافق هذا المعرض مع زيارة فنانين كبيرين من الاتحاد السوفياتي ، التقينا مع الفنانين ، ومع النقاد ، ودار حوار طويل حول الفن وتجارب الواقعية الاشتراكية . ورؤى المستقبل .

لكن الحدث الاكثر اهمية ، هو الاسبوع الثقافي العربي السوري في (الكويت) ، الذي جمع أنشطة عديدة ومختلفة ، من محاضرات الى عروض سينمائية ومسرحية ، وكان معرض الفن التشكيلي المرافق له ، مجالاً كبيراً لاهتمام خاص ، ذلك لان اكثر من مائة لوحة فنية من خيرة التجارب قد عرضت ، ولاقت ردود فعل مختلفة لعل اهمها ما فيها :

- « كان هذا المعرض مفاجأة ... لاننا لم نتوقع ان يكون في القطر العربي السوري تجارب على هذا المستوى المتطور والمسؤول » .

نيسان ... تحية للحزب والثورة

في شهر نيسان ، نظم معرض هام ، هو معرض تحية الى الثورة والحزب ، باشراف نقابة الفنون الجميلة ضم المعرض مجموعة هامة من اعمال الفنانين التشكيليين



نصير شوري



غسان سباعي



مامون الحمصي

وكان هذا المعرض مناسبة لتأكيد مدى ارتباط الفنانين بالثورة ، وتأكيد على موقف مبديي ضد الرجعية العميلة وضد الصهيونية وعملاء الامبريالية ، امثال (السادات) ونظمت عدة معارض هامة في هذا الشهر بعضها فردي مثل معرض الفنان (نذير اسماعيل) عرض فيه تجارية الجديدة الشاعرية والانسانية ، الملونة والسوداء والبيضاء ، واكد على ان جعبة هذا الفنان الكثير من التجارب المتجددة والمحبة .

وبعض المعارض كان اجنبيا مثل معرض اساتذة الرسم الانتقادي الفرنسي ، اذ عرضت تجارب للفنان الشهير (اونوريه دوميه) ، وغيره من اعلام هذا الفن .

معرض هام ... في باريس

وكان افتتاح المركز الثقافي في باريس ، في مكان هام في العاصمة الفرنسية مناسبة هامة عرضت فيها تجارب فنية لمجموعة من الفنانين الهامين ، والتقى جمهور كبير من الناس ، وبعض المسؤولين بتجارب فنانينا ، وبصور سياحية واثرة عن بلادنا ، وبعض نماذج هامة من الفنون الشعبية ، وحقق المعرض هدفه الاساسي ، ذلك لانه قد اختير بعناية ليمثل الفن المعاصر في بلادنا .



الياس زيات

ايار ... الفن التونسي في دمشق

في اطار الاسبوع التونسي في دمشق ، قدمت تجارب نية لمجموعة فنانين من (تونس) ، بعضها عريقة لاتصال بالتراث العربي ، تقدمه لنا عبر التشكيل الحديث ، وبعضها الاخر على صلة بالتجارب الفنية لعالمية ، وفي كلا التجريبتين نحس بان الفن التونسي للفن العربي عموما يسعى للبحث عن جذور ، وللاتصال مع العائم الخارجي ، من اجل توطيد فن معبر عن الحياة لمعاصرة ، وله جذوره الاصيلية .

وفي نفس الشهر يزور القطر معرض صور مطبوعة عن أعمال الفنان الشهير (غويا) في التصوير الزيتي والحفر ، ويستقطب هذا المعرض الاهتمام . لاننا نرى ولاول مرة نماذج جيدة لطباعة عن أعمال الفنان الإسباني الشهير .

حزيران وتموز ... تجارب مختلفة

وفي شهر (حزيران) و (تموز) تقل حدة المعارض . عدد المعارضين . لكن الشيء البارز هو معرض تحية الى ١٧ سان الذي نظم في (حمص) ، وضم مجموعة كبيرة من أعمال الفنانين . وهذا المعرض أصبح تقليداً يقام في (حمص) كل عام ويستقطب الاهتمام .

وينظم معرض للفنان الفلسطيني (عبد الحى مسلم) الذي يقدم تجاربه الفنية المتميزة المرتبطة بالقضية الفلسطينية في تشكيلات لها جوانبها الخاصة . وينتهي شهر تموز على تجارب (عبد الرحمن موقت) في معرضه في صالة اشعب ، حيث يقدم لنا اخر انتاجه الذي يختلف عما اعتدناه منه ، سواء من حيث الاسلوب او الحجم .



النحات عبد الحى مسلم

وفي نفس الشهر وفي العاشر منه كان للفنانين والجمهور لقاء مع الفن الفرنسي المعاصر ، اذ عرض تجارب فنية لها منظورها الخاص ، وافاقها القريبة المتميزة . ولقد رافق المعرض الناقد الفرنسي (جان دومينيك راي) الذي شرح للجمهور اهداف هذا المعرض ليؤكد لنا بأن ثمة تجارب فنية ضمن الحركة السريالية مازالت تحمل الرغبة في اقامة فن تشكيلي متميز ، وان رغبة رفض الفن ، التي شملت تجارب عديدة ، لم يتأثر بها هؤلاء الفنانين ، وهكذا اختار الناقد هذه التجارب ليؤكد على اهمية ما تقدمه .

وكان حضور الناقد الفرنسي فرصة ليتعرف على الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، ويلتقي بعدد كبير من الرسامين ، ومناسبة لحوار معه عن تجارب فنانينا المختلفة .

وعلى الرغم من انه قال :

« انني ارى بعين فرنسية ، ولهذا لايجوز لكم ان

تأخذوا برايا » .

لكن حوارنا المتنوع مع الفنانين ، وفي مراسمهم قد اكد له على مدى جدية البحث الذي يقدمه الفنان التشكيلي ، وعلى مدى اهمية العناصر المحلية في هذا الفن ولم يخف اعجابه ببعض التجارب ، ولم يكتف بعدم اعجابه ببعضها الاخر ، لكن الشيء الواضح هو الفائدة المرجوة من حوار نقدي لناقد غريب يلتقي مع فنانينا ، ويتعرف على انتاجهم ، ويرى فنا من عين غربية لم نعتد عليها ، وهكذا تتحقق الفائدة المرجوة .



كريتون

الاحتفال بذكرى مرور ٣٠ عامًا على أول معرض دوري

وسورية فرصة تذوق لذات عالية خلال عشرة أيام . وعلى الرغم من وقوع بعض الأخطاء غير المتعمدة التي ترافق كل محاولة جديدة من هذا النوع ، وعلى الرغم من أن الدعاية لهذا المعرض لم تكن كافية ، فقد كان إقبال الجمهور عليه عظيماً جداً . وقد بلغ عدد المشتركين فيه ثلاثين رساماً ، وعدد اللوحات المعروضة نحو مائة لوحة . ومما يثلج الصدر أن مواضيع هذه الصور كانت قوية أبانت بوضوح أن فن الرسم السوري المعاصر قد شب عن الطوق ، وعبد الطرق التي ستقوده في القريب العاجل إلى إبداع الآثار العالمية ، وأوجد إلى جانب الرسامين المعروفين رسامين جدد . كان الجمهور المثقف سعيد باكتشاف آثارهم ، وبالإطلاع على غنى مفاهيمهم الفنية التي تقسمهم إلى مدارس ذات تعاليم واضحة ، معتمدة على التقاليد والمذاهب الحديثة ، ومتميزة بالانصراف إلى إظهار جمال مناظر الوطن السوري الطبيعية ، وتمثيل عادات أهله ، وأبواب حياتهم الاجتماعية وتبيان منازعهم النفسية العميقة واجتلاء محاسن آثارهم وأبنيتهم التاريخية ، والتعبير عنها بالخطوط والألوان . وبكلمة مختصرة أن الوطن الخالد برز خلال لوحات رسامينا في وجوه متعددة كلها نبل وجمال .

وكان عمل اللجنة المكلفة بمنح الجائزتين الأولى والثانية المقترحتين لأجمل الصور صعباً جداً إذ أن اللوحات المعروضة مختلفة المواضيع وكثير منها متشابه من حيث القيمة الفنية . ولم تجد بعد أن قلبت الرأي على جميع وجوهه خيراً من أن تجزئ كل من الجائزتين إلى ثلاثة أقسام وأن تعلن فوز ست لوحات بها . وكانت غايتها من ذلك أن تشجع أكبر عدد ممكن من الفنانين ومن الطبيعي أنها لم تستطع إرضاءهم جميعاً بهذا الحل . وأن بعض الرسامين الأقوياء لم يسعفهم

يعتبر المعرض الفني الذي نظم عام (١٩٥٠) ، أي قبل ثلاثين عاماً من أهم المعارض الفنية التشكيلية التي عرفها القطر العربي السوري بعد الجلاء ، إذ تحقق فيه - ولأول مرة - توزيع جوائز على الفنانين الهامين ، وأصبح هذا المعرض سنوياً يسمى الفنانون للمشاركة فيه ، فكان بداية تشجيع الدولة للفن ، ونقطة انطلاق للمنافسة بين الفنانين ، ولهذا استقطب الاهتمام بما قدمه من أعمال وما أثاره من ضجة .

ولقد رافقته حركة نقدية هامة أسهمت في تطوير الكتابة عن الفن التشكيلي ، وكانت هذه الحركة بداية لتطور نقد فني متطور في قطرنا ، وأن الدراسة التي نشرها هنا تعطينا فكرة عن الصيغة التي كان النقد عليها .

أن الدراسة هي بقلم الدكتور (سليم عادل عبد الحق) الذي كان يشغل منصب مدير الآثار ، والذي كان يشرف على المعرض ، وأن ذكرى مرور ثلاثين عاماً على إقامة أول معرض دوري ، تجعلنا نحكي الجهود الكبيرة التي بذلت في عام (١٩٥٠) ليكون للفن التشكيلي معرضاً ، وإذا قارنا ذلك كله بما تحقق للفن التشكيلي من رعاية ودعم وزيادة في حجم المعرض ، وفي النقد ، والاقتناء ، نشعر بمدى التطور الذي حققته الحركة الفنية في سورية عبر ثلاثين عاماً .

يقول الدكتور عادل عبد الحق :

معرض الرسم الرسمي في العام الفائت

افتتحت وزارة المعارف في اليوم السادس عشر من شهر كانون الأول من العام الفائت معرض الرسم الأول الذي نص عليه المرسوم التنظيمي ذو الرقم (١١٤٠) في جناح خاص من متحف دمشق . وكان عملها هذا مشكوراً حقاً ، لأنها أنبرت رسمياً لحماية الفن وتشجيع أهله وتنشيطهم ، وهيأت بذلك لدمشق

الحظ في أن يكونوا في عداد الفائزين . ولا يسعنا الا ان نأسف لذلك . وكل منا ما يزال يحفظ في خياله انطباعات قوية من مواهب صاحب لوحات (جبر تورا) و (شرود) و (حياتنا اليومية) التي ستجعله حتما في المستقبل على رأس الرسامين . وعن فنون صاحب الصور المائية الرائعة (اعزاز) و (الوضيحي) وغيرها واصحاب الصور الزيتية (اللاجين) و (الخريف) و (مسجد القدم) وغيرها . اذ كلا منها اثر رائع وقد اصابت اللجنة فنصحت الوزارات والادارات العامة باقتنائها .

ومهما يكن فاني سأحدث فقط فيما يلي عن الرسامين الستة الفائزين بالجائزين الاولى والثانية . وسأحاول جهدي شرح الخصائص الفنية التي امتازت بها آثار كل منهم . وأولهم السيد محمود حماد . وهو رسام قوي جدا ، ويحق لنا ان نقارن بعض لوحاته بأشهر اللوحات الغربية المعاصرة . ويختص ان آفاقه الفنية متنوعة . وتأثيراته متعددة . وتتجلى براعته خاصة في التدرج بين الالوان الكامدة المتشابهة وفي تبيان فروقها الطفيفة . واكبر الظن انه يشعر بمقدرته الفنية على تصريفها . فيهتم بحسن تنسيقها ولا يعبأ بأن يدخل اليها ألوانا بهيجة . لان صفاتها الدقيقة تكفي نفسها بنفسها . واليك صورة قارئة المستقبل في الفئان . انها امرأة كهلة اشتعل رأسها شيبا ، وزاد فيه البياض على السواد . وهي تتأمل خلال نظارتها الواسعتين فئانها . وقد التفت بشال ابيض فوق ثوبها الاسود . وفي هذه اللوحة وقار واتزان الصور

محمود حماد



الكلاسيكية وفيها الصدق في الحركة . والبساطة في الفكرة . اما صورته معلولا الفائزة فانها رائعة حقا . وهي تمثل قطعة من الريف السوري . وتتجلى فيها حياة القرية الريفية خلال غدوات أهلها وروحانهم وهم يكدحون . وتتوزع فيها الالوان الخضراء الكابية . والالوان الترابية الكامدة وتتداخل في بعضها على مستويات متعددة فتجعل خطوط الاشياء والكائنات تبرز الى الناظر خلال جو صاف يشعرك انك بعيد عن جلبة المدينة وضوضائها ، وان الافق مفتوح امام بصرك وخيالك وان الطبيعة تجر أذيال حياتها الخالدة في معلولا . وقرب من هذا الاحساس . الشعور الذي يلهمه المرء وهو يتأمل (صورة الناعورة) التي يظهر فيها نهر العاصي منسابا بين الاعشاب امام هيكل الناعورة الضخم المرتسم بالقرب من الجبل . وان كانت طريقة الفنان اختلفت هنا عن طريقته في الصورة المتقدمة في تصنيف الالوان وتنظيمها . اذ ان ضربات ريشته اصبحت كبيرة وقوية وموحية ببساطة .

وثاني هؤلاء الفنانين الذين فازوا بالجائزة الاولى السيد صبحي شعيب . وهو خير من يستعمل الرسم المائي للتعبير عن افكاره . وقد تمكن هو الآخر من استجلاء جمال الحياة الريفية . والتعبير عن هذا الجمال ببساطة ورشاقة . غير ان براعته غير متكافئة في كل لوحاته فليس ما يستوقف نظرك في لوحة الحطاب المتعب حيث بدت يدا هذا الكادح المسكين ضخمتين اكثر من اللازم رغبة من الفنان في جعلهما تمان عن وظيفته غير ان تحقيق ذلك اتى مع شيء كثير من التكلف والتصنع اللذين ياباهما الذوق السليم اما لوحته التي تمثل قهوة بلدية، ويظهر فيها عدة اشخاص منصرفين الى لعبة النرد وبعضهم يدخل النرجيلة فهي ناجحة حقا لان كل عناصرها تساهم في خلق احساس اهتمام اللاعبين بما هم آخذون أنفسهم به . ولا يقل اهتمام خادم المقهى عن اهتمامهم . اصف الى ذلك انها قطعة صادقة من الواقع . اذ ان هيئات اشخاصها واوزاعهم والبستهم لا تخلو من جمال اكيد . على ان اجمل لوحات الفنان شعيب اللوحة التي حظيت بالجائزة . وهي تمثل العودة الى القرية . وتختص ان الالوان التي صيغت منها زاهية شديدة الاختلاف، منها الارجواني والاخضر والاحضر الباهت والبنفسجي المائل الى السواد وما اشبهها بقصيدة غنائية عاطفية حارة عبقرية محتاجة في ليلة من ليالي الصيف . واجمل ما فيها حركات القرويين التي انبتت على القماش ما يقوم به مئات الالوف من الفلاحين في القرى السورية مساء كل يوم فيها هي ذي القروية تجعل ولدها على



رشاد القصباني

كنفها ، وتبدأ الموكب ووراءها ابتها وهي تمشي وثيدا وفي يمينها دلو اللبن وعلى رأسها صرة ملابسها ، ثم يأتي قروي على حمارة وهو يطعم شيئا ، وآخر يمشي قروي ثان وهو يحمل حذاءه الاحمر في يده فيكون آخر افراد القافلة المسالمة التي تبدأ حركاتها بايقاع جميل من يمين الناظر الى يساره ويساهم في هذه الحركات السهل بتموجاته والجبل الذي تتضمن كتلته ثم تثب كأنها تسرع هي الاخرى بالعودة قبل ان يلفها الليل بردائه .

وثالث الرسامين الذين فازوا بالجائزة الاولى السيد رشاد القصباني . ولا يخفى ما للفنان المذكور من نظرات فنية علمية استقاهها من طول اقامته في ايطاليا وكثرة اختلافه الى مدارسها ومتاحفها ومجامعها الفنية لدراسة ما فيها من روائع الصور العالمية . وقد اثرت مبادئ مدرسة البندقية في فكره وخياله ، فتمثلها وبرع في تصريفها حسب مقتضيات مناظر الجو السوري . واجمل الصور التي عرضها صورة الشتاء في ضواحي دمشق . ويتبدى فيها حقل مكسو بالثلج الابيض امام صف من اشجار الحور المنتصبة بجذوعها العارية ازاء جبل قاسيون في يوم مضب قاتم . وهي لوحة صادقة وملهمة . ولا يمكن لاحد ان يراها دون ان تسري في عروقه رعشة البرد . وتبلغ صناعة السيد القصباني الفنية الغاية في الجودة في لوحته الفائزة التي تمثل طبيعة صامتة ، فيها اثمار البرتقال والرمان ضمن صحن قاشاني ، وورائها ازهار القرنفل امام صحن قاتم آخر . وعناصرها الفنية كثيرة ولا سيما الوانها النحاسية والزرقاء المدروسة درسا جيدا وجوها



الصافي اللاء ، ومستوياتها المتعددة العميقة ولا يقل الرسامون الثلاثة الذين احرزوا الجائزة الثانية عن الرسامين السابقين في الغوص على الافكار وطريقة اظهارها ، والافتتان بصناعة الالوان وتنضيد الخطوط . واولهم السيد الفريد بخاش . وهو فنان موهوب مفرم بتمثيل الاوضاع البسيطة والحركات الطبيعية بواسطة الالوان الزاهية . وطريقته هذه شبيهة بطريقة الرسامة الافرنسية المشهورة المعاصرة (ماري لورسان) . وقد خيل الي وانا انظر الى لوحاته المعروضة انه جمع الوانها من ازهار حقل في غوطة دمشق في زمن الربيع . فلوحته الطبيعة الصامتة . التي تمثل ازهارا حمراء في اناء ازرق امام رداء سماوي ابيض من اجمل اللوحات التي تدل على عاطفة عميقة في تصريف الالوان . اما لوحته الفتاة التي تنظر من النافذة وهي مستندة بكل جسمها على مقعد وثير ، فانها تمثل وضعاً طبيعياً التقطته ريشة الفنان في برهة من برهات الاسراحة ، فظهرت هذه الريشة خلال سلسلة من حفريات القوة شعر امرأة فاحما يتدلى على قميصها الازرق الذي يجاور بانسجام تام لون تنورتها الرمادي المنسكب على ساقها المترنمتين الى الجانب الايسر في وضع كله طرافة وجمال . واخيرا فان لوحته السمسة (ابتسامة) وهي الفائزة ، من اقوى الصور التي عرضت هذه السنة اذ انها تمثل امرأة جميلة جمالا خاصا غير مألوف . وقد بدت بجسمها الرقيق المغطى بثوب ابيض وتناثر شعرها الاشقر الاشعث بتموجات كثيفة حول رأسها كأنه الهاله . وهذا الشعر



صبحي شعيب

الجميل هو اقوى العناصر الفنية في هذه اللوحة . وما اشبه صنعه بصنعه شعور اشخاص الرسام الا فرنسي المشهور (رونوار) . اذ انه يتوهج في النور فتظهر آثار المشط مرتسمة عليه . وكان وجه صاحبه استقل عن النموذج الذي حاكاه الرسام فبدأ بأسارير مرسومة جيدا تلقي في النفس كثيرا من الهدوء والاستقرار وكذلك عينها فانهما تنفذان بنظراتهما العميقة التي ماوراء الاسرار . ويضاف الى سحرها ابتسامتها اللطيفة التي اراد الرسام ان يجعلها شبيهة بابتسامة الجيوكندا المشهورة .

والفنان نصير شوري هو الفائز الثاني بهذه الجائزة ايضا . وهو اكثر الرسامين انصرافا الى الانتاج واقدراهم على اظهار النزعات الفنية الحديثة في لوحاته ، واوسعهم آفاقا وتقصيا للجمال الغريب غير المألوف . فصورته (الزنجي) آية فنية في دراسة الجسم البشري الاسود وتعريضه الى الالوان الخفية الخافتة . ولوحته (القاريء الصغير) نجاح عظيم في رصف الالوان الزرقاء والخضراء والصفراء حول اللون الأرجواني وجعلها مكتملة له . وصورته (زهرات الافحوان) قصيدة ربيعية جميلة . ولا اعرف ان جمال هذا الزهر ظهر في لوحة فنان اجمل من ظهوره في هذه الصورة . فهو يتدرج في جو من الاحلام بين اللون البنفسجي واللون الابيض . اخيرا فان صورته (قرية الجديدة) الفائزة امتزاج لطيف بين اللونين الاخضر والرملي تحت اشراق لون الافق البنفسجي الذي تحقق فيه الغيوم البيضاء كأنها الاعلام . ويلاحظ ان الطبيعة في هذه الصورة لا تظهر كأنها منتزعة من منظر

نصير شوري



طبيعي بل كأنها كل تكفي عناصره بعضها بعضا ، وتهيمن فيه الجبال على منازل القرية وبقية الاشكال ولا سيما الاشجار التي تظهر خلال اطرار هندسية واضحة ، معلوءة بالحياة .

وثالث الفائزين بهذه الجائزة الثانية السيد ميشيل كرشة ، شيخ الفنانين السوريين الذي لم تزد السنون الا براعة ودقة . وقد كانت صورته الاربع الكبيرة من اجمل ما عرض هذه السنة وتتجلى فيها النزعة الكلاسيكية المزوجة بنزعة انطباعية ظاهرة . وتظهر ألوانها متناسقة وراء غلالة من الاشعة السيالة التي تضاف الى المناظر فتجعلها وكأنها مفسولة بقطرات الندى وما اجمل صورته (دمشق) التي تلوح في الافق من جبل قاسيون وقد احاطت بها مطارف من اللون الاصفر . اما لوحته (الرواق الغربي في مسجد بني امية) و (قبة الخزنة) فانهما بديعتان حقا . لان النور يلقي فيهما اشعته البيضاء على الفسيفساء الاموية الثمينة فيظهر جمالها الرائع ، ثم ينسكب على ارض الصحن فيجعلها متألثة تكمل تأثير الجو المضيء . كما ان مستويات اللوحتين مدروسة دراسة جيدة ويبدو المنظور من دقته خلالها كأنه متحقق في عدسة فوتوغرافية لا في لوحة رسام كما ان اللوحات تدرج في لوحة قبة الخزنة بين الاحمر والاخضر والبنفسجي والمشمسي والازرق فتؤلف دراما فنية ماهرة لهذه الالوان . غير ان تأثير لوحته الفائزة المسماة (خيمة عرب) يفوق تأثير كل ماعداها . فعلى اديم ارض مرعى خضراء وامام سلسلة من التلال المرتسمة في الافق البعيد تنتصب خيمة العرب بخطوطها العرضانية مشابهة لخيمات البدو التي تمتلئ بها البادية السورية في بعض الفصول . والى جانبها بعض الاعراب جالسين او منصرفين الى اعمالهم ، وتقوم بدوية (يطهي الطعام) في حلة يتصاعد منها البخار ، وينتشر الكلا والزهرة هنا وهناك فنعرف اننا في فصل الربيع الذي تسرح فيه الاغنام وتخضر البادية وتمشي الاودية ...

وصفوة القول ان هذه اللوحة السريعة لاتغني عن رؤية اللوحات التي ستعرض في بهو مجلس الوزراء ، فيعترف بذلك الفن السوري اي اعتزاز لهذا التقدير من الرجال الرسميين . ونحن نهنيء اصحابها البارعين تهنئة حارة ونتمنى لهم خلال هذا العام انتاجا وفيرا . ونأمل ان نرى في آثارهم بقية الرسامين في معرض ١٩٥١ المقبل ان زهرات هذا العام قد تفتحت وغدت اثمارا ...

وحدة الفن العربي واحتداد الفنانين العرب

البلدان الرأسمالية ، وهكذا لا يستطيع الفنان العربي ان يحقق وجوده على المستوى العالمي ما لم يخضع لهذه الاحتكارات ويقبل بشروط المستثمرين ، وبما ترميه اليه من فتات ، ويضاف الى ذلك كله تبلور شعور عام جارف لدى التجارب الفنية العربية ، بان ما يقدمه من فن وابداع لا يقل في مستواه عما يقدمه الفنانون الآخرون ، وما حققه من تجارب ، يتجاوز التجارب التي تسلط عليها الاضواء اليوم في دنيا الفن العالمي ، وفي المعارض العالمية الكبرى .

وتتابعت المعارض العربية ، في (بغداد) و (الرباط) و (طرابلس) ، والتقت مجموعة كبيرة من الفنانين العرب في (الكويت) لعدة مرات ، وسعى عدد من الفنانين العرب الى انشاء تجمعات فنية عربية تعرض انتاجها بالتبادل ، وفي الخارج احيانا ، وكانت حصيلة ذلك ، ان اعوام السبعينات قد كشفت للفنان التشكيلي العربي ، ان عليه ان يوحد نفسه لمواجهة العالم الخارجي .



العراق- فيصل العيسى

كلما التقى الفنانون العرب في معرض جماعي ، او في معارض فردية او قطرية ، كانت تبرز في هذه اللقاءات حقيقة هي ان ثمة ما هو مشترك بينهم يفرض نفسه ، وان هذا الشيء المشترك هو حقيقة فنية لها خلفيتها الفكرية والمادية ، ان الفن العربي التشكيلي المعاصر متقارب في اهدافه وصياغاته تجمعته البحوث الموحدة ، والتجارب المتقاربة ، والمنطلقات النظرية المشتركة ، وهو يواجه نفس الاشكالات الفنية ، ويعاني من الاختيارات التشكيلية نفسها .

وان ثمة روابط عديدة ، وعميقة تشد الفنانين العرب الى بعضهم ، فهم ينهلون من ثقافة ذاتية واحدة ، ويعيشون تحديات واحدة ، وان مصيرهم قد ارتبط ببعضهم .

وهكذا اكتشف الفنانون العرب منذ اول لقاء لهم عقدوه في دمشق ، في بداية السبعينات ، ان اللقاء بين الفنانين العرب موجود ، قبل ان يتم ، وان اختياراتهم الفنية المرتبطة بواقعهم متحققة ، ولهذا فوحدة الفن العربي راسخة موجودة ، على مستوى الفنان التشكيلي الذي يواجه المشكلة الماثلة امامه ، ويجد الحلول لها ، ويقدم البحث والابداع ، ويطور تجربته على محك الواقع . فيلتقي مع زميله الفنان العربي الآخر ، دون ان يتعارفا . وتحس بارضية مشتركة بينهما دون ان يلتقيا .

وهكذا ولدت فكرة وحدة الفن العربي وترسخت خلال سنوات البحث الطويل عن الشخصية الفنية العربية التي العربية التي تواجه عالما خارجيا معقدا بما توصل اليه من تطورات وتعقيدات ، هذا العالم الذي اصبح قادرا على رفض اي فنان عربي ، وعلى الوقوف بوجه اي تجربة اصيلة . للاحتكارات التي سيطرت عليه ، ولتحول الفن الى تجارة وسلعة في



العراق - محمد عارف

مكان بأن ما تم لم يكن هو المطلوب تماما ، وان طموح الفنانين العرب في اللقاء كانت اكبر من كل ما تحقق .
وانشئت مجلة (التشكيلي العربي) ، وصدرت عدة اعداد منها خلال الاعوام الماضية ، ودعت بعض اقطار العربية الى معارض عربية مشتركة ، فكانت هذه الخطوات محاولة لكسر حدود بين الفنانين ، ولتطبيق عزلة بين التجارب ، ولتحقيق تعاون ضروري يزيد من لحمة الفنانين ، ويربطهم مع بعض من اجل تحقيق موقف موحد في عالم الفن المعاصر ، يجعل الفنان العربي كتلة متراسة مع اخيه الفنان في هذه المرحلة المقبلة الحافلة بالصراع على كل المستويات مع اعداء التقدم والانسانية ، وهكذا فان التحديات الخارجية قد عادت لتثبت اهميتها في استنهاض الهمم وتقوية الارتباط بين العرب ، وفي تحقيق وضع العرب امام مصيرهم ، وفي تأكيد حقيقة هامة ، وهي ان الفن التشكيلي العربي لا يستطيع الصمود امام التحديات الخارجية ما لم يحقق وحدة فنانيه ، وما لم يحقق تعاونهم وتحررهم من ان يكونوا تابعين لاتجاهات غريبة عن وجودهم ، وبالتالي لا تتحقق لهم شخصية ما لم يحققوا هوية معينة لها جذورها في الواقع العربي ، ولها وسائلها الفنية المرتبطة بهذا الواقع .
وهكذا دخلنا الثمانيات ونحن نشعر بأن ما تحقق في السبعينات من لقاءات عربية على مستوى الفن

وان مصيره واحد ، لانه يواجه التحديات نفسها ، ولانه يرتبط مع اخيه الفنان العربي في التزام واحد تجاه قضية واحدة ، واصبح شعار وحدة الفنانين العرب ضرورة اساسية ، تستتبع وحدة الفن العربي ، وان ما حققه الفنان على مستوى ابداعي فني ، لا بد له من ان يبرز على مستوى تنظيمي ، وهكذا بدانا نرى اللقاءات العربية على مستوى الفن التشكيلي ، تأخذ ابعادها ، وكان (اتحاد الفنانين التشكيليين العرب) ، و (البينالي العربي) وغير ذلك من اللقاءات بداية لتحقيق التنظيم العربي الذي يجمع الفنانين العرب في هيئة واحدة .
ولهذا ... كانت اعوام السبعينات مرحلة انطلاق ، وتعارف ولقاء ، وبداية البحث عن وسائل لتمتين هذه اللقاءات ، ولنقل الخبرات والتجارب ، اذ شعر كل فنان عربي بأنه لا يعرف ما يقدمه اخيه العربي من اعمال ، واكتشف تثيرون من الفنانين حين التقوا بان تجاربهم موحدة ، رغم عدم التقائهم ، وان كل فنان عربي في احد الاقطار له ما يماثله في قطر آخر ، ولكل مدرسة او تجربة ما يحاكيها في قطر آخر .
لكن هل حققت هذه اللقاءات التي تمت ، وهذه المعارض التي نظمت ما يطمح اليه الفنان العربي من توطيد عرى التعاون ، ومن تمتين التعارف ، وهكذا كان الشعور العام الجارف لدى الفنانين العرب في كل



سورية
فيصل عجمي

له مقر دائم وهيئة مشرفة ، ولجان تحكيمية ، تساعد على تطويره ، وعلى الرغم من عدم البث حتى الآن في المكان الدائم لهذا معرض ، وعدم الاتفاق على الصيغة الجديدة له ، الا ان مجرد معرفة نواقص هذا المعرض هي خير وسيلة لتطويره ليكون فعلا على المستوى المطلوب .

وهذا يعني ان المحاولات التنظيمية لاقامة معارض عربية على المستوى الجيد المطلوب ، التي تجمع افضل

التشكيلي ، وما حققه تنظيم الفنانين العرب من اهداف تقرب بينهم ، لم يكن على المستوى المطلوب وان على الفنانين العرب ان يطوروا اللقاءات وان يزدوا من فعالية الخطوات المشتركة ، وهكذا ولدت بعض افكار ، واتخذت عدة مقررات في آخر لقاء لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ، يتلخص بشكل اساسي .

في تدعيم الاسبوع الفني التشكيلي الذي ينظم في شهر تشرين الاول من كل عام في كل الاقطار العربية ، وتكريم عدد من الفنانين العرب على مستوى الاقطار . وعلى مستوى الوطن العربي كله ، وتبادل الشرائح الملونة بحيث توزع / ٣٠ / شريحة من قطر على جميع الاقطار العربية ، حتى تتوطد اللقاءات ، وان دعما لمجلة التشكيلي العربي قد تحقق لتصدر في شكل جديد متميز انيق ، يتضمن الدراسات الفنية واختيرت مدينة (لندن) لتكون مكان صدورها ولتوزيعها على الاقطار العربية من هناك ، وهكذا يبدو ان ثمة محاولات عديدة لدفع اتحاد الفنانين التشكيليين العرب الى الامام ليقوم بدور اكثر فعالية في المستقبل .

ولعل اهم مشكلة يواجهها الاتحاد هي مشكلة البينالي العربي ، اذ ان من المقرر ان يقام هذا المعرض كل سنتين مرة وفي كل قطر عربي مرة ، وطاف المعرض (بغداد) و (الرباط) و (طرابلس) ، وتأكدت حقيقة اساسية من خلال هذه المعارض ، وهي ان الفن التشكيلي العربي لا يمثل بافضل نماذجه ، ولا يقدم بأحسن ما يملكه كل قطر ، وان ثمة نواقص تنظيمية كثيرة قد رافقت هذا البينال وان خير وسيلة لذلك هي ان اقامته في عاصمة عربية واحدة ، بحيث يكون



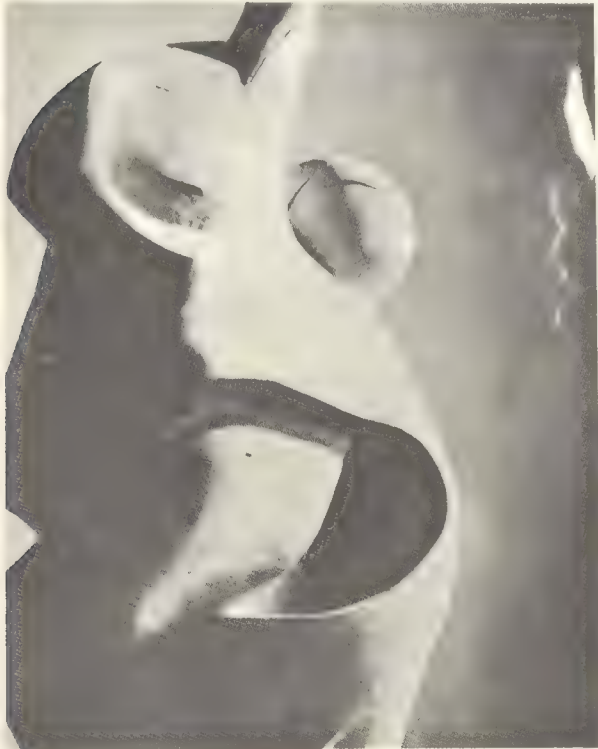
المغرب - مكى معصرة

التجارب ، والتي ما تزال تعاني ، قد انعكست على الفنانين على شكل شعور بضرورة اقامة لقاءات بينهم ، وهذا الشعور قد تأكد من خلال عدة تجارب فردية جمع الفنانون بعضهم في معرض ، وانتقلوا الى قطر آخر ، او دعا تجمع فني عربي للقاء مع تجمع آخر . او دعي فنانون عرب ، مجموعة من الاقطار العربية للقاءات فنية ..

* * *

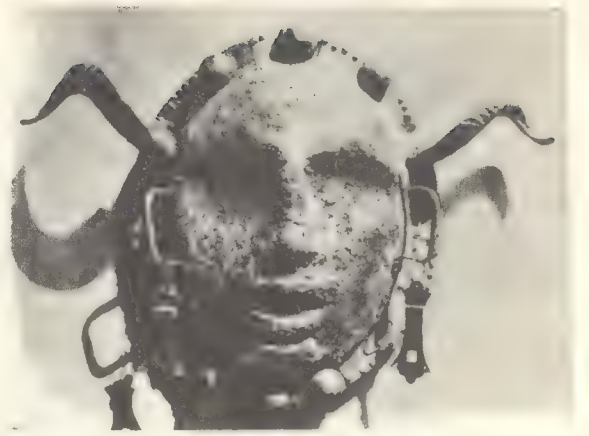
ان 'عوام الثمانينات القادمة حافلة باللقاءات العربية ، وقد تحمل الينا خبرا هاما ، نرفه الى الفنانين العرب يزيد من توطيد علاقاتهم مع بعضهم ، ويساعد على تحقيق وحدة الفنانين العرب التي نسمى اليها ، بعد ان تحققت عبر السنوات الماضية محاولات عديدة لكسر طوق العزلة ...

فهل تحقق الثمانينات ما لم تحققه السبعينات ، يبدو ان الآمال المعقودة على الثمانينات حافلة بالعود ، وقد يحقق تنظيم الفنانين جمعهم في معارض مشتركة . ليعكس ما حققه الفنان العربي من التقاء في التعبير الفني ، وقد يصل الى نفس ما عبر عنه هذا الفنان من ارتباط بواقعه ، وتعبير عن هذا الواقع ... لان ما ينقص الفن التشكيلي العربي المعاصر الموحد بالضرورة هو تنظيم يسد الثغرات ويفتح الابواب امام الفن العربي على مستوى الوطن العربي ، والعالم ليقوم بدوره فعلا في خدمة قضايا امتنا المصرية ، وبشكل اساسي (القضية الفلسطينية) .



محمد هجرجس

مصر العربية



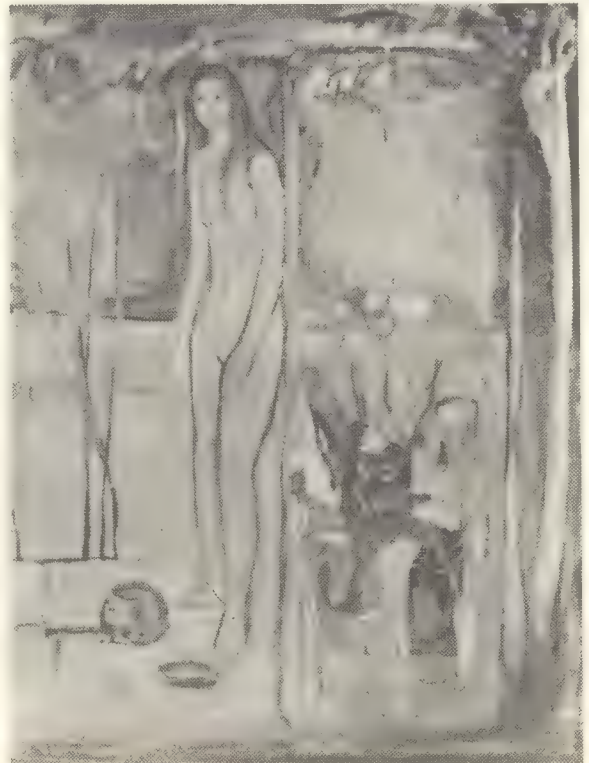
غيسي سفير

الكويت



مامون الحمدي

سورية



فائق دحدوح

سورية

حول معرض الفن الفلسطيني في برلين

شموط - اسماعيل شموط - عمر شموط - ليلي الشوا - عدنان الشريف - سمير سلامة - بشير الستوار - ناصر السومي - بشير صبح - رشاد بشناق - فلاديمير تماري - حلمي التوني - محمود ابو عسكر - محمد بشناق - جمال بدر - محمد حجازي - عماد عبد الوهاب - امين شموط « وهذا المعرض التظاهرة - ان صح التعبير - يعتبر مادة خصبة لاي باحث في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، فهو يكشف عن اتجاهات متنوعة تعكس في النتيجة هما مشتركا وهو التعبير عن القضية الفلسطينية وربط الموضوعات المعاصرة بالجنود التراثية الفلسطينية .

يعتبر معرض الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر الذي اقيم مؤخرا في برلين ، المانيا الديمقراطية بالتعاون بين اتحاد الفنانين التشكيليين الالمان وبين اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين من المعارض المتميزة التي تعطي صورة واضحة عن الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، فهو يضم تجارب لكبار الفنانين الفلسطينيين الذين ظهروا بعد نكبة عام ١٩٤٨ ، وهؤلاء يقيمون في اماكن مختلفة من الوطن العربي والعالم ، وعملية تجميع نماذج من اعمالهم في معرض مشترك مسألة ليست بالسهولة التي يتصورها البعض ، والى جانب هذه التجارب تطالعنا اعمال لفنانين شباب وضم المعرض - ايضا - عدة لوحات لفنانين من سورية ومصر العربية « نذير نبعة - برهان كركوتلي - حلمي التوني » هم اعضاء في اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، وهذه المشاركة تؤكد البعد القومي لمثل هذه المعارض التي ظلت لفترة حركرا على فنانين فلسطينيين ، ومن الجدير بالذكر ان المعرض يتجول - حاليا - في عدة مدن في جمهورية المانيا الديمقراطية ..

شارك في المعرض الفنانون : « توفيق عبد العال - جمال الابطح - اسامة الابطح - غسان عتال - عبد المعطي ابوزيد - محمد ابوصلاح - تمام الاكحل - جمال الافغاني - ناجي العلي - نبيل عتاني - يوسف ارمين - عصام بدر - كمال بلاطة - ابراهيم غنام - سميرة صبيح - مصطفى الحلاج - سامية الحلبي - كميل حوار - ابراهيم هزيمة - هند حجازي - جمانة الحسيني - نوال اسكندراني - علي الكفري - برهان كركوتلي - صالح قاسم - سعيد قاسم - محمود خليلي - سليمان منصور - كامل المفتي - محمد الزين - عبد الرحمن المزين - نذير نبعة - ميشيل نجار - حسني رضوان - شفيق رضوان - تمام الاكحل - محمد الشاعر - عبد الهادي شلا - جميل



عبد المعطي ابوزيد



توفيق عبد العال

رحلة أكثر من « ٣٠ » عاما من حيث تعبيره عن الواقع الفلسطيني وتأكيد امتداده التاريخي الحضاري ، وقد كانت الاساطير والزخارف والازياء والحكايات ، العناصر التراثية الأكثر إثارة وحضورا في مجمل الاساليب والاتجاهات بحيث تساهم في النتيجة على تحقيق الذات الفلسطينية وابرار معالمها ، هويتها ، خصوصيتها ... وهذا ما نجده بشكل واضح في هذا المعرض . وحتى نعطي صورة واضحة عن الاتجاهات المطروحة في هذا المعرض لابد من قراءة تفصيلية يتخللها تحليل لبعض الاعمال المتميزة .

وقد تطورت اساليب التعبير في الفن الفلسطيني المعاصر منذ نكبة عام ١٩٤٨ حتى مطلع الثمانيات باتجاه تحقيق المعادلة الصعبة بين مختلف العناصر الفنية التراثية وبين عناصر واقعية حديثة . في البدء كانت التسجيلية وموضوعات الخيمة والتشرد والحنين والغربة ثم برزت التعبيرية ووصلت الى اقصى مدى اثر نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، ثم بدأت بالانحسار - تدريجيا - باتجاه صيغ واقعية حاملة معها وشانج تعبيرية لكن اقل حدة وصراخا ومباشرة . وهكذا يتميز الفن الفلسطيني المعاصر عبر



محمد ابوصلاح

والارض والتراث .. ان الحدة التعبيرية التي سهدناها في بداية تجربة (ابوزيد) تتحول الان الى اتجاه عقلائي عبر صيغ واقعية جديدة ، وهذا مانراه في لوحة « تمام الاكل » الفنانة التي تعتبر من جيل الرواد في الفن الفلسطيني المعاصر ..

« تمام » في هذه اللوحة تعيد الى الازهان موضوع الخيمة الفلسطينية ، رمز التشرد والغربة ، الذي كان سائدا في الخمسينات لكن بأسلوب جديد يخرق التسجيلية ليجمع بين التجريد والتشخيص والتعبير ضمن شخصية فنية متميزة وينطلق « نبيل عناني » من عناصر محلية « شعبية » ، لها في اللوحة وظيفتها

في لوحة « توفيق عبد المال » تختلط العناصر التعبيرية بالزخرفية وتتداخل الموجودات ضمن بناء تجريدي حركي يعتمد اللون اساسا للتعبير عن المضمون المأساوي ، لكن تبقى هناك ملامح من امل نتمثلها في عنصر الشمس « الرمز » وتوشيدات اللون المفرح والمشرق في آن واحد . وعبر اللون بوظائفه التعبيرية والتبسيط الذي يصل حدود التجريد وتقنية المصق ، ينقلنا « عبد المعطي ابوزيد » الى مضمونه الانساني الذي يعكس بصورة عضوية تثبت وارتباط الفلسطيني بأرضه وجذوره وهذه اللوحة هي واحدة من سلسلة لوحات تعنى بالكشف عن العلاقة المتينة بين الانسان



ناجي العلي

من الارض ، ومن بعيد عبر البحر تطل مدينة على سفح جبل .. وغيرها من المشاهد التي تصور الريف الفلسطيني « .. ويبرز الجانب المحلي في عمارة المنازل وازياء النساء والرجال .. وغيرها من الادوات التي يستخدمها الانسان في الريف ، ويصوغ « يوسف ارمين » حياة التشرذ عبر عناصر انسانية مرسومة بواقعية ونحس من تعابير الوجوه بغربة الانسان عن وطنه ، اما « كمال بلاطة » فيستخدم الخط العربي بتكوينات زخرفية هندسية متماسكة البناء وتحمل الكثير من خصوصية الفن العربي ، ويتجه للتعبير من خلال الالوان التي تلعب دورا تعبيرا لا يقل فاعلية عن

التعبيرية ودلالاتها الرمزية للتعبير عن المأساة الفلسطينية وبرؤية واقعية ، وتجذ الرمز في العناصر الشعبية في لوحة أخرى للفنان عصام بدر الذي يصوغ المأساة على نحو متميز يجمع بين عقلانية الموضوع وعفوية الانجاز، والحس البدائي في صياغة بعض العناصر ...

ويشارك الفنان الشعبي ابراهيم غنام بلوحة تصور الحياة الفلسطينية قبل النكبة وبالتحديد الريف الفلسطيني ، وعبر هذه اللوحة يكثف عدة مشاهد انسانية « امرأة تطحن الحب ، وشيخ يجلس امام منزله - وطفلة على ارجوحة ورجل يحمل محراثه اليدوي ويسوق بقرته امامه ودجاجات يلتقطن الحب

كركوتلي « وبلغة الخط ، الجانب الحقيقي البشع للكيان الاسرائيلي ... وذلك عبر مجموعة من جنود الكيان تكشر عن انيابها كالذئاب ممسكة بأدوات القمع والارهاب ، ويرسم صالح قاسم المرأة التي ترمز للشعب الفلسطيني وهو يحتضن مقدساته ومنازله على خلفية زخرفية مستقاة من الزخارف الفلسطينية كرمز للاتصال وعبر الرمز - ايضا - يقدم « سعيد قاسم » مضمونه الانساني وبلغة الحفر اما « محمود خليلي » فيسمى الى رسم ملحمة الشعب العربي الفلسطيني التشرذ والخيام ثم الانتفاضة والثورة .. الحصان الذي يبرز برفقه حمامة السلام من بين الخيام كرمز للثورة الفلسطينية التي تنشد السلام .

ويحشد الفنان الكبير سليمان منصور عشرات الرموز والاشكال والموتيفات الشعبية المعاصرة والقديمة في عمل واحد متماسك البناء ، نحس من خلاله بأن الفنان يسلك مختلف الطرق التراثية التي تشير الى



مصطفى الحلاج

جمالية تكويناته الخطية . وترسم « سامية الحلبي » صورة للشهيد غسان كنفاني تحيط بها الانقاض التي أحدثتها الهمجية الصهيونية وفي جانب من اللوحة يتحطم الرمز الصهيوني ويبقى « غسان » بيننا كرمز للعطاء والنضال على طريق فلسطين . وفي لوحات « مصطفى الحلاج » نستشف رؤية متطورة لعلاقة الفنان الفلسطيني المعاصر بترائه ، حيث ترتبط العناصر التراثية الحية بالواقع المعاصر لتخدم في النتيجة المضامين السياسية والاجتماعية التي يطرحها الفنان وعند « كميل حوا » تمارس العناصر الانسانية والحيوانية اكثر من فاعليتها التعبيرية ، تطل بالرمز الذي يعكس لنا حاله انسانية عامة ، اما « ابراهيم هزيمة » فيتابع بحثه الفني في استشفاف عناصر القرية الفلسطينية وطرحها في اجواء تحمل في مضامينها طابع الحنين والغربة ، ويفيد « محمد ابوصلاح » من الاسطورة الشعبية الفلسطينية للتعبير عن الواقع المعاصر ، حيث يطل الفارس العربي « رمز الثورة الفلسطينية » على طريق الخلاص ، ونجد الطابع الاسطوري عبر علاقات سرالية في لوحة الفنان جمال الابطح ، ويرسم « اسامة الابطح » الطفولة المشردة التي تنشد العلم على ضوء مصباح الكاز . اما « غسان عتال » فينطلق من « الارابيسك » كجمالية وخصوصية فنية عربية لصياغة موضوعه الشعبي ، ويقدم « جمال الافغاني » العناصر الفلسطينية المقاتلة ضمن اجواء زخرفية ، ويصوغ « ناجي العلي » رسام الكاريكاتير الفلسطيني المبدع في عمله الخطي المأساة والامل ، الطفل الرمز الذي تقطع يده لينبت منها غصن شجرة ، كل ذلك بأسلوبه الخطي المتميز ، وترسم « هند حجازي » المأساة التي تصل حدود الفاجع . عبر عناصر انسانية . تتالم وتصرخ وتغاني .. لكن تبرز في مقدمة اللوحة طفلة ترفع يدها بإشارة النصر .

وتمضي « جمانة الحسيني » في بحثها الفني الذي يؤكد على الطابع المميز للعمارة الشعبية الفلسطينية . في القدس كما في معظم المدن والقرى الفلسطينية ، في اجواء حاملة ، فيها من الرقة بقدر ما فيها من الحزن الدفين والغربة والحنين . بمعنى ان « جمانة » لا تسجل مظاهر المدينة والقرية الفلسطينية بل ترسم حنينها وذكرياتها عن الوطن المحتل .. وتحمل ذلك المشق والمحبة والصفاء بالوان دافئة . مشبعة بالحرارة . تنبض بالحياة ، وبتقنية « الكنفا » تقدم لنا « نوال اسكندراني » المرأة الشعبية الفلسطينية مؤكدة على الثوب الشعبي الفلسطيني بتكويناته وزخارفه المميزة كقيمة تسجيلية . وعند « علي الكفري » نحس بمحاولة جادة لتطوير أسلوبه وامتلاك اللغة التشكيلية القادرة على تقديم مضامينه المأساوية . ويقدم لنا « برهان



جمانة الحسيني

فلسطينية متعددة بأقل عدد ممكن من العناصر بحيث تبدو لوحته اقرب الى الملصق في الوقت الذي تملك فيه مقومات لوحة التصوير التي تحتاج ليس الى نظرة عابرة لاستشفاف مضامينها بل الى تأمل رغم واقعية الرسم وبساطة الاشياء المطروحة . ومن جهة اخرى يبدو « المزين » في هذه اللوحة كما في اعماله الاخيرة من اكثر الفنانين تأكيدا على الخصوصية الفلسطينية من جمالية وفولكلور وتراث حضاري . ومن تفاصيل النباتات وتجريدية تعبيرية ينطلق « نذير نبعة » في بحثه الفني الذي يتميز باسقاطه الحس الانساني على الاشياء ومن الجدير بالذكر ان لوحته في هذا المعرض تعود الى مرحلة سابقة من مراحل الفنان الفنية باتجاهاتها وابحائها ويشترك « ميشيل نجار » بلوحة تنم عن بحث جمالي في الكتابات والزخارف العربية التي اصبحت

جذور الفلسطيني على ارض فلسطين العربية ، فبعض الاشكال مثل « الاله داجون » مستوحاة من حضارة اجدادنا الكنعانيين وبعضها الاخر على صلة بالتراث الفني العربي الاسلامي كالزخارف الهندسية والقباب والاهله وغيرها وهناك بعض الاشكال المأخوذة من الجماليات الشعبية مما يؤكد في النتيجة المضمون الذي ينشده الفنان وهو اصالة الفلسطيني المعاصر وامتداد جذوره التاريخية الحضارية في فلسطين العربية ، ويعزف « كامل المغني » انشودة النضال الفلسطيني في لوحة مأخوذة عناصرها بالرمز ومحقة - تشكيليا - بالعلاقات الاسطورية ... وعبر التجريد العضوي يحاول « محمد المزين » التعبير عن مضامين مأساوية نستشفها من خلال اشارات خفية للواقع ، وبطابعه المميز يصوغ « عبد الرحمن المزين » حالات انسانية



سليمان منصور

بينادقها ، تحورها وتبسطها وتدمجها مع عناصر أخرى عضوية « نباتية » لتصل في النتيجة إلى كتلة إنسانية ذات طابع أسطوري. تفرشها على تكوين دائري متماسك وتبرز المأساة الإنسانية بشكل حاد في لوحات واقعية تعود إلى « عماد عبد الوهاب » و « أمين شموط » و « محمد حجازي » و « جمال بدر » و « محمد الشاعر » و « عبد الهادي شلا » . وواقعية هؤلاء قد تمت بوشائج أسلوبية متنوعة الحس التجريدي عند

كعناصر محلية تراثية تشد الفنان العربي لصنع لوحات حديثة ، وتلتحم العناصر الإنسانية المقاتلة التي تعانق بينادقها في كتلة واحدة في محفورة الفنان شفيق رضوان ومن خلال هذا الالتحام تبرز اغصان شجرة مورقة الدلالة على العطاء والاستمرارية في التضال .. ويأخذ التعبير الفني عند « منى السعودي » شكلا متميزا ، فهي تنطلق من العناصر الإنسانية المقاتلة التي تمسك



اسماعيل شموط

السمات الاساسية المشتركة لهذا المعرض الذي يعطي صورة واضحة عن الفن الفلسطيني المعاصر .

★ ★ ★

يبدو واضحا ان التعبيرية كاتجاه فني والتي ظلت لفترة طويلة الاسلوب الاكثر حضورا في تجارب الفنانين الفلسطينيين قد انحسرت باتجاه صيغ واقعية متطورة ومن جهة اخرى تبرز مسألة التراث بشكل متميز في معظم الاعمال المعروضة وتتوزع على قنوات مختلفة تبدأ من الاسطورة وتصل الى الزخرفة وتربط التراث المتحفي بالتراث الشعبي الحي القائم في الحياة الشعبية بجمالياتها المتنوعة .

تتجه المضامين المطروحة الى تصوير مأساة الانسان الفلسطيني من تشرد وغربة وقمع ... في الوقت الذي تشير فيه الى الخلاص مبشرة بالنصر والعودة ..
اخيرا نقول : ان فاعلية هذا المعرض لا تقل اهمية عن بقية الفعاليات والانشطة الثقافية ان لم نقل بأن هذا النشاط كجنس فني « تشكيل » كان دائما من اكثر وسائل التعبير تأثيرا في الانسان في اي مكان وزمان .

● خ

عماد عبد الوهاب والاجواء السريالية عند محمدحجازي والتعبيرية عند جمال بدر ... ونرى العلاقات الاسطورية عبر مضامين واقعية في محفورة متميزة للفنان ناصر السومي الذي يخوض تجربة جديدة .. اما « ليلي الشوا » فتنتقل من الجماليات الشعبية في قنواتها المختلفة تعالجها من جديد في اجواء مشبعة بالحلم لكنها ليست بمعزل عن المأساة وتجمع « سميحة صبيح » بين العناصر الانسانية وبين الزخرفة الهندسية المستقاة من زخارف الثوب الفلسطيني . ويشارك « اسماعيل شموط » احد رواد الفن الفلسطيني المعاصر بمجموعة من اعماله المتميزة ويفيد « عمر شموط » من الكاريكاتير للتعبير عن مضمون مأساوي ، وعبر اللقطة القريبة وبمنتهى الواقعية ينقلنا « بشير السنوار » الى مواسم الحصاد في القرى الفلسطينية ، وهكذا نحس بأننا امام تجارب متنوعة بأساليبها واتجاهاتها لكنها تشترك في النتيجة في التعبير عن موضوعات محددة نابعة من الحياة الفلسطينية مما يؤكد وجدة المعالجة التي تشكل الخلفية المتناسكة للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ولعلنا بعد هذه القراءة السريعة والمكثفة للاعمال المعروضة نرسم

المختصر في النشاط الفني العالمي لهذا العام الفن بين معطيات السبعينات وآفاق الثمانينات

عروض وتحليل : صلاح الدين محمد

اهم المعارض والاحداث

لا شك بأن أحداث هام العام كانت مزدحمة وفي غاية الأهمية فقد شهدت على صعيد المعارض الجماعية بينال البندقية ومعرض (روسك ٨٠) في إيرلنده ، ومعرض انترغرافيك برلين ومعرض الانطباعيين وعلى صعيد المعارض الفردية الضخمة اقيم لبिकासوفي نيويورك وآخر لماتيس في باريس ، وربما بقي معرض (دالي) بالأهمية نفسها في هذا العام ، ولكن الحركة الفنية أيضا خسرت بعض عمالقتها في التصوير الزيتي والنحت [كوكوشكا سوثر لاند - سان مور - مارك سينز] وعلى صعيد النحت حمل لنا شهر آ ب وفاة النحات العالمي مارينو ماريني وبوفاته تكتمل حجم الخسارة ، ولابد الان من الدخول في التفاصيل .

ان عام ١٩٨٠ حمل الكثير من النقاد وكتاب الفن التشكيلي الى تقديم دراسات فنية مطولة حول فن السبعينات وبالتالي قدموا محاولات لتلمس ملامح فن الثمانينات ، وقدمت معارض فنية عديدة تسطر لعقد فني مضى ، ولذا فان بداية هذا العام تعتبر لكثير من الدارسين (نقطة من أول السطر) في تاريخ الفن المعاصر وربما تأتي أهمية هذه المطالعة من هذه النقطة بالذات .

احتاج الفنان التشكيلي الى عشرات الالوف من السنين لكي يكتشف بانه من الممكن أن يرفع ساقا عن الارض لانسان ينحته ، وربما احتاج الى الف عام آخر بعد الحضارة اليونانية كي يكتشف موضوعا متداولاً جداً الان وهو الطبيعة الخلوية ... ان الطراز الفني في العصور الفايبرة كان يقاس بمئات السنين وربما بالالاف، ولكن الاحوال قد تغيرت الان ، وبتنا نسمع في كل يوم اتجاهاً فنياً جديداً في زمن باتت الخصوصية والتفرد والتميز سمات ايجابية في إنتاج اي فنان تشكيلي ، ومن هنا تكمن صعوبة التقييم النقدي والتصنيف المدرسي وبدرجة اكبر ملاحقة المعارض التي تقام في انحاء العالم واذا ما عرفنا بأن في مدينة كلندن يقام اكثر من خمسين معرضاً في كل اسبوع فاننا بدون شك سنلاحظ مدى المهمة الصعبة للناقد الفني اذا ما اراد المغامرة في اعطاء ملخص لما جرى من أحداث فنية في العالم وعلى امتداد ثمانية شهور كاملة ، وهذه المهمة تحديداً هي موضوع هذا العرض السريع والمختصر للاحداث الفنية العالمية في هذا العام .

لذا لابد ان يأخذ منهج هذا العرض مبدأ الانتقاد للمعارض القائمة وقد يطول الحديث عن معرض هام او يكتفي بذكر آخر دون تطبيق ولا شك بأن مانكتبه هو اعتماد على مراجع متنوعة ، بل وعديدة جداً سنحاول ذكرها في نهاية هذا العرض .



بيكاسو

استمرت بعض المعارض الهامة التي افتتحت في الايام التي افتتحت في الايام الاخيرة من العام المنصرم في هذا العام ايضا ، فبعد ان انتهى في القصر الكبير في (باريس) معرض بيكاسو الضخم ٨٠٠ لوحة ومنحوتة بدأت الاستعدادات على اكثر من صعيد لتهيئة المناخ للاحتفال بالذكرى المئوية لولادته ونقل بعض اعمال معرضه الضخم الى نيويورك للاحتفال باليوبيل الذهبي لمتحف الفن الحديث هناك ، ومن الجدير بالذكر بان معرض بيكاسو في باريس قد استقبل يوميا اكثر من عشرة آلاف زائر وهو رقم قياسي بمعايير هذا العصر (١)

(١) سفتتح ايضا متحف بيكاسو في اوتيل سالي في مطلع عام ١٩٨٢ وقد بدا فعلا في مطلع هذا العام المخرج فريدريك روسيف في اخراج فيلمه عن شخصية بيكاسو (مدة الفيلم ساعة ونصف) انتاج مشترك ايطالي - الماني - اسباني - فرنسي ليكون جاهزا في نهاية العام للعرض .



دالي

وكان في الثاني عشر من كانون الاول الماضي قد افتتح في مركز [جورج بومبيدو] بباريس معرض للفنان دالي . وقد ضم المعرض ١٢٠ لوحة و ٢٠٠ رسمة و ٢٠٠٠ مستندا أبرزها « اشارة الاسى » ١٩٣٦ و « اداة مازوشية ١٩٣٠ » بالإضافة الى فيلم سينمائي كان قد شارك فيه [سيلفادور دالي] الى جانب [بونويل] في عام ١٩٢٩ . رغم ان لدالي رايًا خاصا اذ يقول ان الافلام التي تحدثنا عن قصة أو حدث تاريخي صنعت خصيصا للصوف الجهلة الذين يفكرون الى العبقرية والمخيلة (٢) .

وسيلفادور دالي غني عن التعريف ، سريالي عتيق لم يعترف به السرياليون فاندريه بريتون - السريالي الاول - لم يترك مناسبة الا وهاجمه بشدة ووصفه بأفدح الفاظ القواميس الزرقاء فهو النازي والفاشي بنظره ، ودالي مجنون لم يعترف به المجانين ، وعبقري لم يرض الكثيرين ، بل ذهب البعض الى حد القول بأنه ليس بفنان ، بل هو مهوس متسكع على ارضة القرن العشرين ، ولكنه يرد عليهم بأن دالي هو الساعة ، هو الزمن يدور بعقارب حول العالم ، ويكفي العالم فخرا لجرد انه يقبل في العيش فيه .

دالي هذا ، مصمم مجوهرات وازياء وعلب الدخان وسردين ، ومؤلف كتب عن « فن الطبخ » ومزج المشروبات الكحولية ، ومؤلف قصص وأشعار وسيناريو يلخص فلسفة التاريخ كله بلمسة ريشة منه ويكشف الحياة في لحظة شرود منه ، هكذا يقدم دالي نفسه الى انسان نهاية هذا القرن ، ويتركه على مفترق طرق منهم من يجده طريفا والبعض عبقريا وآخرون مزيفا ، ولكن الذين يملكون مقدرة في التفكير اكثر يجدون فيه مقدرة عقلية فائقة في استيعاب متطلبات العصر وكيفية التعامل مع المجتمعات الاستهلاكية ، انه عين العالم الراسمالي .

ولد سيلفادور دالي في فيجيوراس (كاتالونيا) باسبانيا عام ١٩٠٤ وتدرّب على الرسم في بداياته على يد الفنان المغمور مونز ، ليذهب بعدها الى مدريد لدخول في كلية الفنون الجميلة وللتعرف على استاذ الكلية العتيق (كاربونير) الذي كان مائزلا يدرس هناك منذ ايام بيكاسو ، ولكن اهم حدث في حياته هو انكبابه على دراسة (فرويد) وكتب الفلسفة ، ومع الايام بدأت التكيفية والمستقبلية والميتافيزيقية تشده بطريقة عجيبة ، وتعرف على (لوركا) ولتنشأ بينهما صداقة قوية ، ويترك مدريد قاصدا باريس ، باحثا

٢٠ هو المعرض الثاني الجامع لدالي بعد معرض دوتردام السدي اقيم في عام ١٩٧٠ .



في العالم ، حتى ان معرض النحت الحديث الذي اقيم في زيوريخ بالمانيا الغربية مر مرور الكرام ، وقد اقيم هذا المعرض في متحف زيوريخ حاملا معه الكثير من الغرابة ، فقد وضعت على البلاط الاروقة وعلى الجدران والاستقف منتجات فنية طيبة واشترك في المعرض فنانون من كل انحاء اوربا واستمر المعرض حتى الثالث من شباط ومن النماذج المعروضة يمكن ان نذكر (فيله مرابطة للنحات الالماني انغه بروكوت واكياس جلدبة وخبوط متدللة من السقف) .

بينما توفي في الثالث من هذا الشهر عالم الآثار الشهير وايز كاربنتير في مستشفى للنقاها في فلادلفيا عن تسعين عاما من العمر والمعروف بأنه كان استاذاً في قسم الآثار الكلاسيكية في كلية برين ماور ولدة اربعين عاما ومن اكتشافاته الهامة تحديده الشخصية للنحات لمجموعة من البرونزيات اليونانية ومنها الملاك وكان له مواقف سياسية كمعاداته للقنبلة الذرية ، وترك العديد من الكتب منها (١٥) كتابا فقط عن الآثار .

بينما نجد في لندن مجموعة من المعارض الشخصية ففي صالة بورستو Burstow عرض الفنان برين بورفيلد بعد غياب عن الحركة الفنية استمر اكثر من

عن آفاق اوسع واكثر دفئا .

وفي عام ١٩٢٩ يتعرف عن (غالا) ويتزوجها ، وغالا هي الزوجة السابقة للشاعر بول ايلوار ، وقدم كتابه الاول « المرأة المريئة » في عام ١٩٣٠ وفي وقت لاحق تأثر بشكل كبير بكلاسيكية عصر النهضة الإيطالية وبالتالي الاتجاه نحو اسلوب كلاسيكي في عام ١٩٣٧ ، ذلك الاتجاه الذي ترك بصمات واضحة على كل انتاجه الفني ضمن اعماله السريالية

ويترك فرنسا الى الولايات المتحدة في عام ١٩٤٠ ويحصل على تجارب حياتية وفنية جديدة وليرجع بعد الحرب الى اسبانيا . . . ويمكن ان نشير بأنه من اهم الاعمال التي قدمها هي (الذاكرة ١٩٣١ - الحرب الاهلية ١٩٣٦) واذا لم يتفق النقاد في اي شيء حوله ولكنهم يتفقون بأنه يملك العديد من الوجوه والاقنعة بحيث يصعب على الآخرين معرفة وجهه الحقيقي .

● كانون الثاني ..

بقي معرض سيلفادور دالي حديث الاوساط الفنية وبشكل استطاع ان يطفى على بقية الاحداث الفنية



الفيلم . وتتمثل في الفيلم السلسلة الشيرة من زمن الحرب ، ورسوم محاكمة نورمبرغ واللوحات الكبيرة الفخمة المرسومة معا .

● شباط ... وفاة كوكوشكا

لقد كان هذا الشهر حافلا بالاحداث الفنية الهامة، ولكن اهم حدث على الاطلاق كان وفاة الفنان (كوكوشكا) في الثاني والعشرين من هذا الشهر وفي سويسرا . ان هذا النمساوي العنيد كان آخر التعبيريين الاوائل حيث قضى معظم حياته بعيدا عن وطنه متنقلا من مكان لآخر مكرسا كل حياته للتعبير عن آلام البشر والدفاع عن حريتهم وانسانيتهم ، وبشكل يلفت النظر في خضم الفن الاستهلاكي الاستعراضي الذي طغى على الاتجاهات الفنية الحديثة في الغرب كله .

عشرة سنوات ومن المعروف بأن الفنان كان تجريديا ولكنه وفي هذا المعرض بات يقترب من الشكل الواقعي اكثر وخاصة المناظر الطبيعية واستمر المعرض حتى ٣ شباط .

بينما عرض هورينمان في لندن ايضا مجموعة ضخمة من الفنون التطبيقية اليونانية من مقتنيات المتحف الوطني اليوناني واستمر المعرض حتى - ٣٠ - كانون الثاني وفي غاليري (بريستول سيتي) للفنون عرضت اعمال للفنان (آرثر راكمان) التي ضمت رسوما تخطيطية واخرى بالالوان المائية واستمر المعرض حتى نهاية هذا الشهر وفي الاتحاد السوفيتي انتهت المخرجة ماريانا تافروغ فيلما هاما تحت عنوان « كوكو ينيسكي » الذي يعني الاسم المستعار لثلاثة من الرسامين السوفيت الرواد هم ميخائيل كوبر يانوف وبورفيري كريلوف ونيقولاي سوكولوف الذين يعملون معا منذ زهاء ٥٠ سنة بلا كلل وعن تعاونهم الفني غير العادي يحكي هذا



ولد الفنان « اوسكار كوكوشكا » في عام ١٨٨٦ في بورشلان بالنمسا ودرس في فيينا خلال اعوام ١٩٠٥ - ١٩٠٨ المدينة التي مركزا حساسا للتيارات الفكرية وقتئذ فريدل شونبرنج - كرواس - ماكس دفوراك - وادولف لوس ، حيث اصبح الثلاثة الاخيرين من اصدقائه الحميمين وخاصة المهندس المعماري الذائع الصيت ادولف لوس ، وتأثر كوكوشكا في تلك الفترة بفن الآرت نوفو وتظهر في أعماله الليتوغرافية المعنونة بالاطفال الحالمين تأثيرات الفنانين كليمت (٣) وابري بيروسلي ويفادر النمسا الى برلين في عام ١٩١٠ ليعمل رساما رئيسيا في مجلة - دير ستورم - وليطالع على التعبيرية الالمانية ويتأثر بها تأثرا واضحا ولكنه يظهر كشخصية مستقلة تماما وخاصة في اعمال البورتريه والطبيعة التي رسمها وقتئذ لاصدقائه الكتاب والممثلين ومن الواضح تماما بأنه كان يضفي على اشكاله ذاته المعذبة التي عانت من فقر مدقع وحالة بائسة وتميزت الوانه في تلك الفترة بغلبة الالوان الداكنة من الاسود والبني مع لمسات صغيرة من الازرق الكوبالت او اضافات محدودة من الاحمر . وكل ذلك بغرض للالوان غلب عليه توقد ذهني وعصبية نادرة ولكنه يجرح في عام ١٩١٥ بشكل بالغ ويتوقف عن الرسم لمدة طويلة وليدرس - بتشديد الرأى - في اكااديمية درسدن (١٩١٩ - ١٩٢٤) ومن ثم يسافر الى اصقاع اوربا الاخرى والشرق الاوسط وافريقيا (١٩٢٤ - ١٩٣٩) ولكنه يرجع الى فيينا ليعيش فيها اربع سنوات ليعود بعدها الى براغ فالمانيا ، ولكن النازية تمارس عليه تعسفا واضحا وتعتبره فنانا منحطا وتجبره على ترك المانيا والاستقرار في بريطانيا (١٩٣٥) ويحصل على الجنسية البريطانية وليصبح بعدئذ احد داعم التعبيرية في اوربا كلها . وهكذا فان كوكوشكا الذي وقف مع الانسان في محنته والحياة في تمزقها وقفت معه الحياة اكثر من تسعين عاما في نضاله الذي لم يتوقف الا بمماته .

وتوفي في هذا الشهر ايضا الفنان مارك سينز عن ٧٦ عاما ومن المعروف بأنه ولد في عام ١٩٠٣ حيث رسم اكثر من مائة لوحة فنية والخبر من فرنسا .

وفي لندن كان النشاط الفني كبيرا فقد اقام كل من الفنانين الانكليز : باكون وبليك وفرينك وجونز وهوكني وكيثاج (٤) معرضا لأعمالهم في الرسم التخطيطي والزيتي والنحت وبالإشتراك مع بعض الفنانين المعاصرين غير الانكليز ديجا - دوفي - ماتيس - بيكاسو ذلك في غاليريات وادينغتون .

وفي صالة براغ هاوس في لندن أيضا وحتى الرابع والعشرين من هذا الشهر اقيم معرض الفنانين الهنود المقيمين في بريطانيا بمناسبة الشهر الهندي وذلك لأول مرة ، اما الفنان (جون براتباي) (٥) الفنان

بريطاني من الرعيل الاول في الفن الحديث فقد سلطت عليه الاضواء في هذا الشهر من خلال اعماله التي ستنتقل من هاستينغ حيث يقع رسمه الى بيتي سيدلوتون سافورد . في حدائق كوفنت في لندن (غاليري ساندفورد) .

ولكن يبقى من اهم المعارض الفنية في هذا الشهر هو المعرض الجامع الذي اقيم لكلود مونييه (١٨٤٠ -

١٩١٨ - ١٨٦٢) فنان نمساوي يصنف مع الرمزية وحركة الفن الجديد وقضى جل ايامه في الديكورات المعمارة واثر بشكل واضح على الاتجاه الزخرفي في الفن النمساوي .

(٤) من الفنان الانكليز والاييرلنديين الاحياء بشراوح انتاجهم بين التعبيرية والبوب آرت .

(٥) ولد في عام ١٩٢٨ ، مصور زيتي انكليزي ، من اهم فنانى مجموعة الواقعية الجديدة التي لم تمر كثيرا في بريطانيا والتي ظهرت كرد فعل على الاتجاهات التجريدية في الخمسينات وبجانب عمله الفني مارس ايضا كتابة الرواية .

(١٩٢٦) في القصر الكبير في باريس وهو أضخم معرض للفنان يقام حتى الآن بعد وفاته حيث ضم أكثر من مائة لوحة تمثل مراحل مختلفة من انتاج الفنان « افتتح المعرض في ١٦ شباط » وكلود مونييه فنان معروف ورائد من رواد الانطباعية .

كاي هيفاشيا

اما في الصين وفي مدينتي بكين وشينانغ فقد اقيم معرض للفنان الياباني المعاصر (كاي هيفاشيا) الندي يشتهر برسم المناظر الطبيعية وقد عرضت في المعرض نماذج من لوحات كان قد رسمها من وحي زيارته للصين في اعوام ١٩٧٦ و ١٩٧٧ .

وفي اندونيسيا اقيم معرض للمخطوطات الاسلامية حيث ساهمت بعض الدول العربية والاسلامية في اقامته بينما ظهر في فرنسا كتاب هام بعنوان (الفن المعماري الاسلامي) من تأليف هنري ستيلان وهو كتاب جامع يبحث في العمارة الاسلامية في مراحلها المختلفة . ولنعود مرة اخرى الى لندن والى صالة مارلبورو للفنون الجميلة حيث نجد معرضا للفنان التجريدي الامريكي ستيفن ايدليخ وقد اظهر المعرض تأثيره بينكلسون وبراك .

وعلى صعيد الالوان المائية فقد عرض غاليري تاكيري وحتى السابع من شهر اذار اعمالا للفنانين بارنهام وجونيل بينما عرضت مجموعة من مقتنيات القنصلية البريطانية في نيويورك للفنانين (لوسيان فرويد - سبنسر - سوثرلاند - ناش - كارو - مور - ريلي) وذلك في غاليري سربنتين في كينغستون وحتى السادس عشر من اذار ، والفنانون المعارضون يأتون في الصف الاول من الفن البريطاني المعاصر ولهم حضور كبير على الساحة التشكيلية العالمية وخاصة - مور - و - سوثرلاند - توفي مؤخرا - و - ريلي - (راند فن الاوب) .

● آذار ... وفاة سوثرلاند

توفي الفنان (غراهام سوثرلاند) البريطاني ، ولعل اهميته تأتي من خلال كونه افضل رسامي البورتريه في الفن البريطاني المعاصر بعد السير توماس لورنس الذي توفي في عام ١٨٣٠ وكما قالت عنه مجلة (ناو) في تأييده : « لقد كان ثورة على مائة عام من الاصول التقليدية الانكليزية في رسم البورتريه » .

ولد الفنان في لندن عام ١٩٠٣ ودرس فن الجرافيك في كلية غولد سميت (١٩٢١ - ١٩٢٦) وانضم الى المعرض السريالي في عام ١٩٣٦ في لندن ولعل اول مهنة مارسها كانت مهندس سكة حديد في (ديرباي) وتأثر

في بداياته بالفنان بليك وصامويل بالمر (١٨٠٥ - ١٨٨١) ولكنه اتجه الى الطبيعة في الثلاثينات وسرعان ما انتقل من تشكيلات بالمر الى لغة عضوية حرة ، واثناء الحرب الكونية الثانية سطر لماسيها (١٩٤٠ - ١٩٤٥) كما فعل بيري وفوغان وبتقليدية الرومانطيقية الانكليزية ولكنه بسرعة تحول الى اشكال تعبيرية تجريدية وضمن اجواء سريالية - على حد تعبير هربرت ريد عنه - أي انه يصريح العبارة ورغم كونه احد الفنانين الكبار في هذا العصر انتقل من مدرسة الى اخرى باحثا عن اسلوب خاص ولكن دون جدوى وافضل ما قدمه هو البورتريه .

واذا كان اي كتاب فني عن الفن الحديث لا يتجاهل - سوثرلاند - كفنان له حضوره ، فان العديد من النقاد وجهوا اليه نقدا لاذعا ولمدة طويلة من الزمن ، وقد عبر الفنان مرة عن استيائه من هذا النقد فقال : « اذا احب كل شخص ، كل ما ارسوم ، فهذا يعني بانني



معرض ماتيس

ولكن اهم معرض اقيم هذا الشهر كان معرض فنان (ماتيس) في مركز جورج بومبيدو بباريس وفي كرى ١١٠ سنوات على مولده وضم المعرض ٢٩ لوحة وست قطع نحتية وبعض الكتب المصورة التي تعكس حياة الفنان .

ولد ماتيس قبل مائة وعشر سنوات وتوفي في عام ١٩٥٤ وهو فنان فرنسي وكان من اهم الفنانين الفرنسيين على الاطلاق حتى قبل ظهور التكعيبية ان لم يكن في اوروبا كلها ، ولكنه يبقى احد اهم فناني هذا العصر ، ومن المعروف بانه درس الحمامة في البداية وعمل محاميا ايضا وبدا الرسم في عام ١٨٩٠ وبعد عامين درس اكاديميا في اكااديمية جوليان ومن ثم (١٨٩٣ - ١٨٩٨) في ستوديو مورو في كلية الفنون الجميلة .

ورغم ان انتاجه يصنف مع التعبيرية والوحشية ولكنه يختلف عن التعبيريين الالمان كثيرا رغم انه تأثر بهم جدا . وهذا الاختلاف يتوضح في التقنية والمظاهر ايضا فاشكاله البدائية مشحونة بالعنف (لوحة مدام ماتيس ١٩١٣) ومعالجته للون والخط لاتفقد لوحاته تلك القيمة التصويرية العالية .

اتراجع » وكان اخر هذه الانتقادات ما جاءت في مجلة (ناو) التي كتبت بلغة ساخرة : « ان وفاة سوثر لاند ستحزن الاسرة المالكة اكثر من اي انسان اخر لانها لم تحظ ببورتريه من الفنان الذي رسم تشرشل » تلك الصورة التي قال عنها تشرشل نفسه : انها تجعلني اظهر بنصف عقل .

ومهما يكن من امر هذا الفنان الراحل فقد كان يقول دائما « انني ارسم كي يصفق الآخرون لي » . وتوفي ايضا الرسام والنحات الفرنسي سان مور الذي ذاعت شهرته في الثلاثينات عن عمر يناهز السبعين عاما فقد ولد الفنان في عام ١٩٠٦ ولعب دورا هاما في حركة الفن وخاصة في اعماله النحتية والتصويرية على المباني .



مقبرة الامبراطور هوانغ

وبعيدا عن اخبار الوفيات فقد انشئ في الصين متحف تماثيل الجنود والخيول الفخارية التي اكتشفت في العام الماضي في مقبرة الامبراطور (شي هوانغ) ، هذا الاكتشاف الذي يعتبر لامثيل له في التاريخ الحديث ومن المعتقد بان المقبرة هذه قد استغرق بناؤها عشر سنوات وعمل منها اكثر من ٧٠٠.٠٠٠ عامل وهي تقع في سفح جبل ليشان على بعد ٥٠ كم من مدينة شيانينغ وتغطي مساحة قدرها ٢٥٠٠٠ ٢م ومن الجدير بالذكر بان المقبرة تحوي نماذج بالحجم الطبيعي تقريبا لجيوش كاملة وبلغة واقعية مذهلة .

نيسان ..

تستعد فرنسا للاحتفال بمتحف الشمع الفرنسي الشهير المعروف باسم متحف غريفان وسيقام الاحتفال في عام ١٩٨٢ بعد مضي مائة عام على انشائه .

وفي الولايات المتحدة الامريكية وفي متحف المترو بوليتان اقيم معرض تحت عنوان (الفن الامريكي في الاربعينات) والذي يضم مدرسة نيويورك في الفن ويعرض المتحف ٧٠ لوحة للرسم كليفورد سيستيل الذي اشتهر بلوحاته عن الطبيعة مثل الماء والنار واعماله ترجع الى فترة ما بين ١٩٥٠ - ١٩٦٧ .

بينما افتتحت صالات جديدة في هذا المتحف لعن لقرن التاسع عشر والتي تبلغ مساحتها اكثر من نصف هكتار وصممت لتتبع جناح الفن الغربي وصممها كل من روش ودينكيلو وبشكل تضم مجموعات كبيرة من فناني تلك الفترة الزمنية

وفي الاتحاد السوفيتي حازت الفنانة الشابة نارارينكو على جائزة منظمة موسكو للشباب الشيوعي والفنانة تعتمد في مواضيعها على التاريخ السوفيتي والحياة اليومية السوفيتية وبشكل تظهر الانفعالات الداخلية للانسان .

وفي سكوتلند (المتحف الوطني) بادنبره اقيم معرض هام لفنانين من العصر الفيكتوري والمدرسة السكوتلندية (رسومات تخطيطية وسكتشات) اما في لندن وفي غاليري (تيت) الهام اقيم معرض للفنان برودثيرز الذي توفي في عام ١٩٧٦ ومن المعروف بانه كان شاعرا ومن ثم تحول الى الرسم وفي الوقت نفسه اقيم معرض للفنون التطبيقية العثمانية التي ترجع اعمالها الى القرنين السادس عشر والسابع عشر في بوند ستريت وضمن مفهوم تجاري بخت غرضه البيع فقط .

ولقد عشق معطيات الفنون الشرقية - العربية منها خاصة - وتأثر بها الى حد كبير ، وتأثر ايضا بالتكميلية بمقدار ما تأثر بيكاسو بالوحشية ، ويمكن ان نلاحظ التطور الكبير في اعماله بعد معرض الشرق الاوسط الذي اقيم في ميونيخ عام ١٩١٠ وبعد زيارته للمغرب العربي . وبعد عام ١٩١٧ عاش في نيس ، وكانت اخر اعماله قصاصات من الورق تقترب من الاصول التجريدية .

مجلة (فوتو)

وقد نشرت مجلة (فوتو) في هذا الشهر مجموعة رائعة من الصور الفوتوغرافية للفنانين الهواة ضمن مسابقة للتصوير الفوتوغرافي ضمت اكثر من ٢٢ ألف صورة فوتوغرافية واختارت لجان فنية متخصصة / ٣٦٢ / صورة كأفضل انتاج ووزعت اربع جوائز اساسية هي :

الجائزة الاولى للفنان كاميل غويليموا كأفضل صورة غلاف .

الجائزة الثانية للفنان فيليب كوستس كأفضل صورة للفن العاري .

الجائزة الثالثة للفنانة كريستين جيورجيتي كأفضل صورة انسانية .

الجائزة الرابعة للفنان جين فيليب فوديه كأفضل انتاج في الفرافيك .

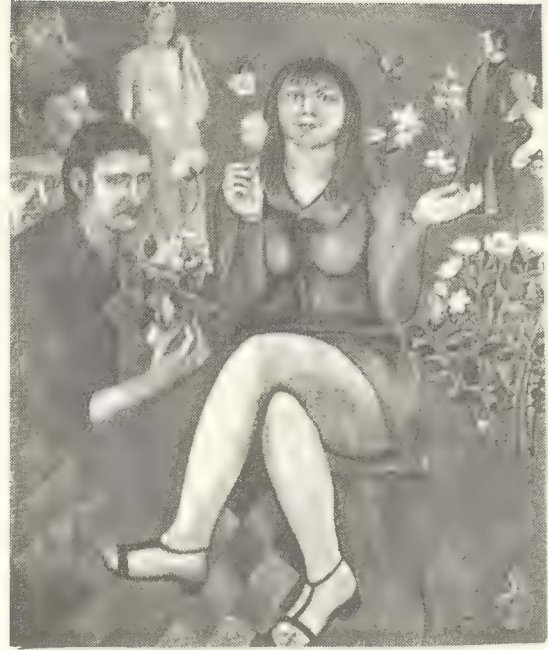


في لندن

وفي المتحف البريطاني اقيم معرض الفايكينغ في لندن واستمر حتى العشرين من تموز ، ويعتبر هذا المعرض من اهم المعارض التي اقيمت للفايكنغيين وطريقة حياتهم وفنونهم ومجوهراتهم وكل ما يمت الى حياتهم بصلة .

وفي (لندن) ايضا نجد معرضا للفنان فيكتور باسمور في صالة مارالبورو حيث ضم المعرض بعضا من اهم اعماله الزيتية ، وقد ولد الفنان في عام ١٩٠٨ وهو فنان انكليزي مؤسس مدرسة روودا وستون في الفن عام ١٩٣٧ وعمل استاذ في جامعة دورهام (١٩٥٤-١٩٦٢) ، ويتميز انتاج هذا الفنان بالتقنية المتطورة واذا كان في مراحله السابقة يعتمد على الشخصية الصارمة فانه لجأ بعدئذ الى تحطيم الشكل تماما واقترب من التجريدية ويرجع كثير من الفضل في تطوير الفن الانكليزي الى باسمور .

بينما نجد في صالة لوملي غازاليت معرضا هاما تحت عنوان (غرافيك العصر) لكبار فناني القرن العشرين منهم (براك - شاغال - ماتيس - بيكاسو) وفي (البرازيل) اكتشف ثلاثة اهرامات في ادغال



ايسار

في موسكو

في احدى صالات دار السينما بموسكو ، اقيم معرض غير عادي ربما لان صاحب المعرض هو المخرج السينمائي السوفيتي البارز سرغي يوتكيفيتش ، وقد برز المخرج فيه كفنان تشكيلي ايضا ، علما بأنه كان يمارس الرسم منذ شبابه ، ذلك ان بعض رسومه مؤرخة في سنة ١٩١٨ والبعض الاخر في بداية العشرينات في زمن البحوث العاصفة في ميدان الفن .

قال سرغي يوتكيفيتش « لقد سلكت في كثير من الامور سبيل اترابي واصدقائي في السينما ، فان سرغي ايزنشتاين وغريغوري كوزينتسيف والكسندردوفجنكو مثلا قد بدأوا هم ايضا كرسامين ، وآنذاك كان يستهويهم ايضا تحطيم الاشكال المقررة ، ان تلك الازمان الصارمة من اولى سنوات الثورة كانت حافلة بالنضال والحرمانات ولكن الفن كان آنذاك متفائلا وزاهيا ، وكان التحرق الى الجمال بالغا حقا .



البرازيل وذلك بمساعدة الصور الجوية وبعد مجهود شاق حدد مكانها ويصل ارتفاع هذه الاهرامات الى ١٠٠ مترا .

في الولايات المتحدة

اما في (الولايات المتحدة) فقد احتفلت الصحافة الامريكية بظهور أول صورة فوتوغرافية لها في الصحف خلال عام ١٨٨٠ وكانت الصورة تمثل أحد الاحياء القديمة في نيويورك .

واذا ما رجعنا الى اوربا والى ألمانيا الغربية بالتحديد فاننا سنجد مجموعة من المعارض الهامة وخاصة في زيوريخ حيث اقامت صالة روسو ثيا هافتمان للفن الحديث معرضا للفنان المعروف (ماكس ارنست) يضم ٤٥ لوحة زيتية وعملا بروانزيا ورسوما تخطيطية ومن الجدير بالذكر بأن ماكس ارنست توفي في عام ١٩٧٦ عن عمر يناهز خمس وثمانون عاما وهو فنان ألماني لعب دورا هاما في الدادية والسريالية .

في زيوريخ

وفي غاليري زيوريخ كورنفيلد اقام الفنان خريستو بلغاري (المولد - امريكي الجنسية) معرضا حتى نهاية هذا الشهر ويبلغ الفنان من العمر ٤٥ عاما وفي الصالة نفسها نجد اعمالا ليتوغرافية (١٢) للفنان جورج سيغال الذي ولد في نيويورك عام ١٩٢٤ ، وفي لاندو بألمانيا الغربية احدثت اعمال الفنان ثرماس ناست (١٨٤٠ - ١٩٢٠) ضجة كبيرة وذلك بعد مرور ثمانين عاما على وفاته بالحمى الصفراء واقيم المعرض في صالة ستسمى باسمه ومن المعروف بأن الفنان من أوائل الذين تعرضوا للمواضيع السياسية في وقت مبكر .

مان راي ٠٠٠ في باريس

اما في باريس فقد افتتح معرض جامع الفنان الراحل (مان راي) في صالة آرت كوريال وقد ضم المعرض لوحات زيتية وفوتوغرافية واستمر المعرض حتى ١٩ تموز ومن المعروف بأن مان راي ولد في عام ١٨٩٠ وتوفي في عام ١٩٧٦ وهو فنان تشكيلي ومصور فوتوغرافي ومخرج افلام ، ولد في امريكا واحد الذين اسسوا الدادية الامريكية في نيويورك ، وخلال العشرينات والثلاثينات عمل في باريس كمصور فوتوغرافي بشكل رئيسي ، وقد اكتشف مع موهولي ناجي أسس الفراغ مع الحركة ، وقد تعاطف مع السرياليين وترك كتابا عن سيرة حياته بعنوان « الصورة الشخصية » .

اما في لندن وفي صالة سيربنتين قدم النحات

الامريكيين (دافيد سميث) بعضا من آخر انتاجه الذي يتميز بالجرأة والمرتبطة بالحياة رغم اصولها التجريدية . ولا بد من الاشارة هنا الى معرض الفولكلور الفلسطيني الذي اقيم في لندن والذي احدث ضجة كبيرة (في مركز كومونويلث) في شارع كينغستون ، واذا كنا قد اقتصرنا على ذكر هذا المعرض ضمن المعارض العربية التي اقيمت في خارج الوطن العربي فان السبب يرجع بأن هذا المعرض قد استطاع الى حد كبير كشف بعض الزيف الحضاري الذي يستعمله العدو الاسرائيلي بادعاء الفولكلور الفلسطيني .

بيكاسو

وفي الثاني والعشرين من هذا الشهر (ايار ١٩٨٠) ، اقيم معرض هائل للفنان بيكاسو في نيويورك وفي الاجنحة الجديدة لمتاحف نيويورك الكبرى وقد وصفت مجلة التايم المعرض بأنه معرض المعارض ، واستمر المعرض حتى السادس والعشرين من ايلول .



• وهي :

ان يتحدث الناس عن اعماله وافكاره لاعتبار بيوز نفسه الذي يبشر بأفاق المستقبل ويرى بأن الاندفاع في الرومانسية هو السبب في عدم الاستقرار الثقافي الذي ورثناه وتذهب الآراء النقدية الى القول بأن (وار هول وبيوز) يمثلان فن العصر الذي نعيش فيه .

وفن الثمانينات يتمثل في اعمال اربعين فنانا ويأتي دليل المعرض بفلافه معبرا بتصميمه البسيط على شكل اسد (سان ماركو) ولكن البحث الذي فيه يتجاهل بشكل واضح الفنانين التجريديين التعبيريين من امثال دي كونغ وكذلك تجاهل الواقعية التصويرية عند ريتشارد ايسنيس والواقعية الادبية عن كيتاج وكذلك جميع الفنانين الذين اتخذوا الشخصية الوسيلة الاساسية في فهمهم كما عند هنلرز الانكليزي .

ولعل أهم شيء في بينال البندقية هو انتاج أولئك الذين يعرفون لعبة البوكر جيدا في الفن كما عند (مارتين) او عند رسامي الديكور الذين قدموا اعمالا مليئة بالالوان الجميلة والمضحكة تماما ، كما قدم بعض الفنانين اشكالا غير مألوفة عبارة عن طاباات مجمعة ووضعوا عليها فراشة .

وتؤكد الآراء النقدية المنشورة بأن حضور الفنان (بالثوس) كان قويا في اعماله التي عرضها في كنيسة سان جيوفاني وكذلك اعمال الفنانين ميرو وديرين . ويأتي الجناح البولوني متميزا وعلى مستوى عال من التطور الفني وخاصة اعمال الفنانة البولونية ماجدالينا اباكانويتش التي احدثت ضجة عالمية كبيرة بتماثلها المتماثلة ، اما الجناح البريطاني فقد ظهرت اعمال الفنان هيد والنحات نيكولاس بوب ويأتي من البرازيل كل من انتونيس وياس وروبر توليل بالإضافة الى بورتريهات قوية للفنان لويس دي كاميرا القادم من اسبانيا .

انشئ بينال البندقية في عام ١٨٩٥ كي يضم انتاج الفن العالمي كله وعبر اجنحة تضم كل دولة على حدة وذلك في حدائق كاستيلو بمدينة البندقية في إيطاليا ، وقد اشترك في هذا المعرض الصين الشعبية لأول مرة في تاريخ بينال وغاب الاتحاد السوفيتي وحضرت تشيكوسلوفاكيا وهنغاريا ورومانيا أيضا .

ان اي مراقب ومتابع للمعرض من خلال الاعمال المنشورة في الدليل لابد ان يصل الى عدة قناعات هامة لعل اولها بان الصراع بين الفن العالمي والقومي بدا يخبو الى حد بعيد ولو رجعنا الى بينالات السابقة لوجدنا بأن الجوائز التي قدمت في بينال ١٩٦٨ كرست اساسا للمواضيع ذات الطابع القومي والمحلي الرؤية بينما قدمت جوائز عام ١٩٧٢ الى المواضيع ذات المنحى السياسي ولعل من اهم اهتمامات بينالي ١٩٧٤ و١٩٧٦

أشارت التوقعات بأن أكثر من مليون زائر سيحضر المعرض وقد تم بالفعل بيع ربع مليون بطاقة في الأيام الأولى للمعرض ، ولازبد ان نشير هنا الى أهمية المعرض وكان هاما بالفعل ، بل ان الإشارة الى الجهود الكبيرة التي بذلت في انجاح المعرض تبقى مفيدة في استيعاب مدى أهمية الفن التشكيلي في عالمنا .

لقد جمعت اعمال بيكاسو من مختلف أنحاء العالم . فاعمال بيكاسو في العاصمة الفرنسية وضعت تحت تصرف المعرض وعبرت / ٣٠٠ / لوحة المحيط الاطلسي لأول مرة ، ثلاثون منها لم يسبق ان عرضت في أي مكان آخر ، وقدمت اعمال من برشلونة التي لم يسبق ان غادرتها وكذلك من تشيكوسلوفاكيا ودول عديدة أخرى . . . وما يتبادر الى ذهننا بأن بيكاسو كان المحور في حياته واصبح الان المركز والمحور بعد وفاته ، طاقة فنية هائلة ستشع الى فترة طويلة من الزمن .

حزيران . . .

بينالي البندقية

مع قدوم الصيف في النصف العلوي من الكرة الارضية يزداد النشاط الفني بشكل ملحوظ ، وربما هي الصدفة والمناسبات - باريس - البندقية - لندن - فيينا - جيرونا باسبانيا كانت نشطة في هذا الشهر ولكن كيف ؟

ان بينال مدينة البندقية مادة جيدة للحديث عن آفاق الثمانينات عبر معطيات السبعينات ، هذا البينال الذي افتتح هذا الشهر ومازال يحتل أهميته الخاصة في التاريخ المعاصر .

اشترك في هذا المعرض ٣٢ دولة من مختلف أنحاء العالم ومن المفاجآت التي حدثت هو الاهتمام الشديد بمعرض اقيم خارج البينال وفي ضاحية (بلازو غراسي) واشترك فيه أهم فناني البوب آرت ويأتي في المقدمة اندي. وار هول بلوحته التي بلغ ارتفاعها ستة امتار للزعيم الصيني الراحل - ماوتسي تونغ - واشترك في هذا المعرض كل من جيم دين والنحات المعروف سيجال وقد اجمعت الآراء النقدية بأنهما قد مالا الى التكرار .

ولكن ما بهما هو البينال تحديدا وقاعته المركزية التي احتلت من قبل اعمال جوزيف بيوز الالماني (مواليد ١٩٢١) وهو بروفسور في الفن ومناظر ونحات ولاعب داما وممثل وكذلك من الفنانين الطليعيين في فن السبعينات كعرض للمرحلة السابقة في البينال التاسع والثلاثين ، وبيوز هذا عرض مجموعة هامة من لوحاته الهادفة والغامضة في الوقت نفسه وعكس من خلالها ثقافته المتعددة الجوانب فهو يريد للفن ان يكون ذومعنى وليس ضمن اطار متعرج سطحي وهو يؤكد حقيقة هامة

كانت العمارة والبيئة اما البينال السابق ١٩٧٨ فقد كان الهم الاساسي هو الانتقال من الفن الى الطبيعة ومن الطبيعة الى الفن ومن الملاحظ بأن أي زائر لهذا المعرض لابد ان يلاحظ بأن الامكانيات قد انصبت في خلق امكانية اجراء مقارنة سريعة من قبل المتفرج بين فن السبعينات وفن الثمانينات المحتملة . و أخيرا لابد من اعتبار هذا المعرض نقطة مضيئة في مسيرة الفن التشكيلي في العالم .

اندرو ويث

وفي بريطانيا (لندن) وفي كلية الفنون الملكية اقيم معرض للفنان (اندرو ويث) الذي قدم مجموعة هامة من اعماله واستمر المعرض حتى ٣١ آب ، والجدير بالذكر بأن الفنان ولد في عام ١٩١٧ في بنسلفانيا ونجح من اول معرض اقامه في نيويورك في عام ١٩٣٧ حيث باع كل اعماله في ٢٤ ساعة وهو الفنان الاكثر شعبية في الولايات المتحدة ، ويعتمد في اسلوبه على رؤية فوتوغرافية مذهشة ويقول في ذلك « أي انسان متعود على اعماله لن يصاب بالدهشة اطلاقا » ولعل اعماله الرائعة للفئة القروية سري اريك سون التي تبلغ من العمر الان ٢٦ عاما قد ادهشت فعلا المتذوقين في مراحل مختلفة من فنه ، وكانت هي في الرابعة عشرة عندما وقفت امام (ويث) كموديل للمرة الاولى . .

روجر هلتون

وفي متحف الفن الحديث في الستفورد اقيم معرض في العشرين من هذا الشهر للاعمال الاخيرة للفنان روجر هلتون الذي نفذها اثناء مرضه ، وفي لندن ايضا اقيم معرض للفنان جاك فيللون في غاليري لوملي كازاليت ، والفنان يعتبر احد رواد فن الفرافيك واخ الفنان مرسيل دو شامب وانتهى المعرض في الحادي عشر من تموز

ومن الاخبار الهامشية انتهت الفنانة الانكليزية الشابة الانسة سوزي مالين التي تأتي في مقدمة رسامي البورتريه في بريطانيا من عمل بورتريه للورد هوم في منزله قرب كولدستريم بطلب من غاليري الصور الشخصية الوطنية وقد اختصرت مالين رسم البورتريه بقولها « انني عندما ارسوم فائني احاول ان اجلس في رأس الانسان الذي ارسومه وبالتالي اعكس ما يجول في داخله » .

وفي ألبى في فرنسا ولأول مرة وفي متحف تونوز لوتريك عرضت مجموعة من اعمال الانطباعيين من مقتنيات متحف شيكاغو حيث اشترك في المعرض اربعون فنانا فرنسيا و ١٥ فنانا امريكيا وقد افتتح المعرض في السابع والعشرين من هذا الشهر وانتهى في الواحد والثلاثين من آب .

وفي متحف اللوفر اقيم معرض خاص بعنوان « الهره والكلب في فن الرسم » وذلك لأول مرة في تاريخ المعارض الفنية وانتهى المعرض في السادس من ايلول حيث ضم اكثر من ٦٠٠ لوحة ومنحوتة مستوحاة من وجوه الشفط والكلاب ومن الاعمال المعروضة وجه قطة لفالتين هيفو (زوجة جان الابن الاصفر لفيكاتور هيفو) والمعرض يلقي الضوء على القرار الصادر عن الاونيسكو في عام ١٩٧٨ (جريدة السفير) ومالنا الا ان نتساءل . . ماذا عن حقوق الانسان ؟

وفي اسبانيا (مدينة جيرونا) وفي صالة (٣ ي ٥) افتتح معرض النحات سبرجي اغويلار بينما تستعد النمسا لاقامة معرض دولي ضخم للفن النمساوي بمناسبة الاحتفال بالحضارة النمساوية القديمة وترجع الاعمال الى القرن الثامن والرابع قبل الميلاد (نهاية العصر البرونزي - بداية العصر الحديدي) .

اعلانات اولمبياد موسكو

بينما نجد حديثين هامين آخرين لابد من تسليط الاضواء عليهما وهما موضوع مسابقة الاعلانات الفنية لاولمبياد موسكو الذي اشترك فيه آلاف الفنانين الذين ينتمون الى اكثر من اربعين بلدا في العالم ، وكانت المهمة صعبة لانتقاء (٣٩) اعلانا من خلال خمسة آلاف اعلان في المسابقة بعض اهم الفنانين المعروفين في العالم (غوتوزو من ايطاليا - ريفريجر من امريكا - بير ستراب من الدانمرك - فوكودا من اليابان) وقد حصل على الجائزة الاولى كل من الفنانين السوفيتيين (مانيلوف وبوبوف) والميدالية الذهبية الى الفنان كارماتسكي من لينينغراد وذهبت بعض الجوائز الهامة الى الفنانين اليابانيين والبولونيين مع جوائز تقديرية الى فيتنام ومونغوليا واسبانيا وهنغاريا واليونان ورومانيا وكوبا .

اما الحدث الثاني : فهو المعرض الذي اقيم في غاليري هايوارد في لندن حيث قدم معرض (الرصيف والبحر) الذي يعطي تاريخا شاملا للمدرسة البنائية في الفن التشكيلي منذ بداياتها في الاتحاد السوفيتي وحتى اليوم وعنوان المعرض مأخوذ من لوحة لمونديريان - أحد رواد التجريدية - كان قد رسمها خلال عام ١٩١٤ والتي عرفت باسم - الناقص والزائد - واشترك في المعرض / ٥٦ / فنانا اوروبيا وامريكيا وانتهى المعرض في ٢٢ حزيران بينما نقل الى هولندا في ١٣ تموز .

تموز . . مئات الملايين لشراء اللوحات

حملت الينا وكالات الانباء العالمية في هذا الشهر انباء مذهلة عن ارقام مبيعات اللوحات الفنية ولنذكر امثلة :

لوحة بيكاسو رسمها عام ١٩٢٣ ب ١٢ مليون ليرة سورية

لوحة لسيزان رسمها عام ١٨٩٨ ب ١٦ مليون ليرة سورية
 لوحة لفوغان رسمها عام ١٨٨٩ ب ١١ مليون ليرة سورية
 لوحة لفان غوغ رسمها عام ١٨٨٨ ب ٢١ مليون ليرة سورية
 لوحة لتورنيه رسمها عام ١٨٣٦ ب ٢٥ مليون ليرة سورية
 ولعل صالات (كريستي) هي الرائدة في مجالات
 البيع العالمية فقد عرضت مجموعات ضخمة من الاعمال
 للبيع لفنانين ينتمون الى الفترة ما بين (جان فان ايك)
 والقرن السادس عشر واسعار اللوحات كانت تتراوح
 بين مليون وملونين ونصف ليرة سورية فقط .

ولكن من الاعمال الرائعة التي عرضت للبيع هي
 لوحة شمشون ودليلة للفنان روبنز وبسعر خيالي لم
 يسبق له مثيل / ٣٥ / مليون ليرة سورية وقد بيعت
 فعلا الى غاليري ناسيونال رغم انها غير موقعة .

وفي الولايات المتحدة الامريكية اقيم اول معرض
 للفنان مارسدن هايلي المعروف جيدا في الناييف الامريكي
 وذلك لأول مرة منذ وفاته قبل سبع وثلاثين عاما وفي
 متحف ويتني في مدينة نيويورك .

وقد افتتح في نيويورك أولا ثم نقل الى شيكاغو
 ومن ثم سينقل الى متحف جامعة الفن في بريكني وقد
 كتبت مقدمة دليل المعرض الناقدة باربارا هاسكل
 والتي نظمت المعرض ايضا ويضم المعرض ١٠٠ لوحة
 من اعماله غير المعروفة خلال اعوام ١٩١٣ - ١٩١٥
 والتي رسمها الفنان في ألمانيا وتعتبرها الناقدة المذكورة
 بانها بالاهمية نفسها لاي فن اوروبي طليعي وقتئذ حيث
 فلاحظ بقوة شخصية فنية مستقلة .

ولد الفنان في لويستون في عام ١٨٧٧ من عائلة
 برطانية فقيرة وتعرض لامراض عديدة وهو في الستين



وخاصة لارتفاع في ضغط الدم وسافر الى جبال كاتاهدين العالية حيث رسم موتيفاته الرائعة في عام ١٩٤٢ حيث قال «لقد اكتشفت هنا الله لأول مرة» وتنطبق على أعماله ما قاله ت. س. اليوت يوما (آية بحار ... آية شواطئ ... آية صخور رمادية آية جزر ...) وكتب عنه الناقد بيكر في مجلة التايم (١٤ تموز) : بعضهم سيقول عنه كان مجنونا ، ولكن البعض سيقول بأنه اكتشف السموات الرمادية التي لاحد لها.

معرض الفن والالعب الاولمبية

وفي موسكو واثناء الالعب الاولمبية اقيم معرض ضخم للأعمال الفنية التي تهتم بموضوع الرياضة وذلك في القاعة المركزية بموسكو الواقعة قرب أسوار الكرملين ومن بين العارضين (سافوستيوك - سلافتس - ايلتز - اوسيبوف - ملكونيان) ولكن من اهم المعروضة كانت الفنان الشهير (دينيكا) وقد كتب في أعماله بافل كوين وهو من اكبر الرسامين في روسيا : ان ابطال مؤلفات دينيكا ، انما هم شباب عالمنا ومستقبله ويلخص الناقد ايليش المعرض بقوله : قوي وجميل هما أوجز تقييم للأعمال المكرسة للرياضة .

الفن التجريدي في ايطاليا

وفي (ايطاليا) اقيم معرض للفن التجريدي منذ عام ١٩٠٩ وحتى عام ١٩٥٩ أي نصف قرن من الفن التجريدي وذلك بهدف تعريف الجمهور به وضم المعرض ستون لوحة لفنانين معروفين مثل جياكو وغروس وموبالا .

وفي (موناكو) في مونت كارلو عرضت في فندق باريس أعمالا هامة لاندري وار هول وجيمي وايت واستمر المعرض حتى ٢٧ تموز ، بينما حدث خدش طوله متران في لوحة (العشاء الاخير) لليوناردو دافنشي وأوضح مدير الفنون الجميلة في (ميلانو) بأن هذا الخدش لا يشكل خطرا عليها من حيث الالوان ، ومن الجدير بالذكر بأن اللوحة رسمت في عام ١٤٩٦ وقد تعرضت معظم لوحات دافنشي الى العطب في فترات زمنية مختلفة مما استدعى إعادة ترميمها .

وفي (لندن) عرضت بعض اهم الصور الفوتوغرافية لمجموعة فاوا منذ عام ١٨٤٠ وحتى اليوم ومن الصور النادرة المعروضة (صور سفينة برونيل ، الشرقي العظيم) للفنان المصور روبرت هوليت التي نشرتها ' احدى صحف عام ١٨٥٧ ومن الجدير بالذكر بأن المعرض استمر حتى العشرين من تموز في غاليري (ماين) للفن بينما قدم غاليري (تيت) في لندن ايضا بعض الاعمال الفرافيسكية للفنان دافيد هوكني من مجموعته الخاصة



وتضيف « ان اعمالي في الواقع هي حياتي ، لانها تعبر عنها بصدق ، انها قصة اية امرأة تعيش في هذا العصر » .

وان معظم مواضيع الفنانة هي المرأة ولكنها تلمح عملا نحتيا بعنوان « الرجل الجديد » تعطي من خلاله قناعاتها الانثوية تجاه الرجال .

ولدت الفنانة دي سانت في باريس وسافرت مع اهله الى مانهاتن وهي في الثانية من عمرها وقد تزوجت من الشاعر هاري ماثيوس وهي مازالت في سن الثامنة عشرة رانقلت مع زوجها الى اسبانيا في عام ١٩٥٢ لدراسة المتاحف ولكنها طلقت بعد (١٢) عاما تاركة طفلين ، وتعيش الآن في أمريكا وسبق لها ان اقامت معارض كبيرة وعديدة لاعمالها لعل اهمها كان في عام ١٩٦٦ في متحف الفن الحديث في السويد ولدة ثلاثة اشهر وزار معرضها اكثر من ١٠٠.٠٠٠ متفرج .

آب . . . روسك ٨٠٠

في (ايرلنده) افتتح معرض الفن المعاصر في جامعة وتحت عنوان (روسك ٨٠) واستمر المعرض حتى نهاية شهر ايلول ، واهمية هذا المعرض لا تقل عن بينال البندقية ان لم يكن من حيث الحجم فمن حيث النوعية بالتأكيد .

ان كلمة (روسك) تعني بالاييرلندية (شعر الرؤية) وهذا المعرض تقليد يتكرر كل ثلاث سنوات ومنذ عام ١٩٦٧ وضم اعمال اكثر من خمسين فنانا بالإضافة الى جناح خاص مكرس للتصوير الزيتي المبكر للصين ومن مقتنيات متحف متروبوليتان في نيويورك من المشتركين الفنانة البولونية (ماجدا نيللا) التي سبق لها ان اخذت شهرة كافية هذا العام من خلال اشتراكها في بينال البندقية بأعمالها النحتية وكذلك الفنان مايو ميرز الذي يعتمد في نحته على المواد الفقيرة وبدون شك اعتبر هذا المعرض اطلالة ممتازة على فن الثمانينات .

اما في (بلجيكا) وفي مويته غنت فان سلسلة من المعارض قيمت تحت عنوان « الفن في أوروبا منذ عام ١٩٦٨ » في كل من متحف الفنون الجميلة في حديقة القلعة وسان بيطربلين واستمر المعرض حتى (٣١) آب ونظمه مدير متحف الفن الحديث « جان هويت » الذي يعتقد بأنه سيتمكن من خلال هذه المعارض اعطاء اعتبار حقيقي للفن في بلجيكا .

وفي (ايطاليا) اقيم معرض للفن المعماري في روما في حي توردي دي نونا وضم المعرض مجموعة من الاعمال الهندسية وحدث ما توصل اليه الفن المعماري الايطالي الحديث مع بعض الصرعات الفنية (سيارة على جدار)

وقد نظم المعرض مركز بيل للفن البريطاني .
ولابد من رجعة الى المبيعات الكبيرة للاعمال الفنية في هذا الشهر ففي (اليابان) قامت صالة من اضخم صالات طوكيو بافتتاح مزادات صالات كريستي لاعمال من الفن الغربي والشرقي القديم وقد وصلت المبيعات الى ٢٥ مليون ليرة سورية بينما في (لندن) بيع اناء المركز نورثا مبتون الثاني (١٨٢٠) بمبلغ ١١ مليون ليرة سورية (. . .) وقد اشتراه الشاري بعد مكالة هاتفية ودون ان يحضر في المزاد بنفسه ومن المفترض بأن الاناء صقله فنان اغريقي من الشرق كان يعمل للأتروسكين نحو عام ٥٤٠ ق.م .

بن نيكلسون

وفي لندن ايضا اقام الفنان بن نيكلسون معرضا لاعماله في غاليريات وارينغتون ، وهذا المعرض هو الاول من نوعه للفنان الذي يناهز الآن السادسة والثمانين عاما منذ عام ١٩٦٩ (عرض آنذاك في تيت) ويعتبر المعرض حدثا فنيا بسبب الاضافات الواضحة التي تركها هذا الفنان العجوز على الفن التشكيلي الغربي والذي مازال بنشاط ملفت للنظر رغم كبر سنه .

نيكي دي سانت

وفي (باريس) اقيم في مركز جورج بومبيدو معرض الفنانة نيكي دي سانت وهي اول فنانة تعرض اعمالها في المركز وعن اعمالها تقول : (انني لم ارسم اطلاقا من الواقع ، ولكنني حاولت دائما ان ارسم ما يجول في ذاكرتي ، أن اعبّر عن الاشياء التي اشعر بها حقيقة ، ما اشعره نحو الاشياء وليس ما اعتقده نحو الاشياء) .



بدأ مصورا زيتيا وعمل العديد من الاعمال الغرافيكية ولكنه تحول الى النحت في وقت مبكر ، مادته الاساسية البرونز ، وبشكل اقل مادة الخشب ولعل اسمه يرتبط بموضوع الفارس والحصان الذي صاغه عشرات المرات منذ الثلاثينات وكلما استمر أثناء الحرب العالمية الثانية حيث اصبح هذا الموضوع لديه نموذجا لآلام البشرية وضحايا الحروب تماما كما استعار بيكاسو مفردة الحصان للتعبير عن مأساة البشرية في ملحمة غرنيكا ، ولكن حصان ماريني كان من صلب يومياته مع فلاحه لومبارد .

يجد فيه كثير من النقاد ونحات البورتريه الاول في العالم حيث كان يعكس بعمق الانفعالات الداخلية للانسان كما في عمله سترافنسكي ١٩٥١ ، او في عارياته المشبعة بالدراما والحقيقة (بومونا ١٩٤٠ ، فينوس ١٩٤٢ ، سوزانا ١٩٤٣ ، جوديث ١٩٤٥) .

لم يكن غريبا ان يضع الناقد الفني « هيربرت ريد » صورة أحد اعماله على غلاف كتابه الهام « المختصر في تاريخ النحت الحديث » او تضم المتاحف العالمية نماذج



وفي صالة مارلبورو بمدينة (لندن) عرضت اعمال لفنانين معروفين (باكون - براك - ارنست - فيننغر - هيبورث - مور - كيتاج - سوثرلاند) وقد انتهى المعرض في ٢٩ آب ، بينما عرضت صالة سيتي آرت اعمالا لمونديريان ومدرسة هاجو وانتهى المعرض في لندن في الحادي والعشرين من آب . اما في (المانيا الغربية) فقد اقيم معرض التوت عنخ آمون في مدينة كولونيا وفي صالة (موزين ديرستات) وانتهى المعرض في ١٩ ايلول .

اما في (بلغاريا) فقد اقام الفنان البلغاري جيورجي باييف في صالة الفن في بورجاس معرضا لاعماله التي تتناول موضوع البحر وفي الوقت نفسه عرض في المدينة مجموعة كبيرة من اعمال الفنانين الاخرين وذلك ضمن المهرجان الذي يقام كل عامين (المهرجان التشكيلي السابق اقيم في عام ١٩٧٨) حيث عرض فيه ١٦٥ لوحة لأكثر من ١٣٠ فنانا .

وفي (باريس) اقيم في صالة المستقلين معرض هام لثمانية عشر فنانا من فناني الكاوبوي الامريكيين ، وهذا الاتجاه في الفن يرجع جذوره الى القرن التاسع عشر في امريكا عندما اقدم فنانون من امثال فريدريك ريمنفوتون على تصوير حياة رعاة البقر وخاصة الوجه المشرق منها ، وعلى تصوير حياة هنود الغرب الامريكي ايضا . ولكن هؤلاء الفنانين كمجموعة منظمة لم يؤكدوا حضورا الا في عام ١٩٦٥ ، وقد بدأت المجموعة بخمسة فنانين وقفز الرقم الى مائة ، ومعظمهم يعيشون من فنهم اذ ان اسعار لوحاتهم الآن بدأت ترتفع بشكل واضح فقد باع كل من كلايمر ولافيل اعمالهم بأسعار لا تقل عن مائة الف ليرة سورية لكل لوحة ، بينما نجد رسما تخطيطيا بسيطا للفنان اوين قد بيع في العام الماضي بحوالي ثمانية الاف ليرة سورية ولاشك بأنه مبلغ ملفت للنظر .

● وفاة مارينو ماريني

حملت الينا اخبار هذا الشهر وفاة النحات (مارينو ماريني) وبوفاته تكون الحركة الفنية الإيطالية قد خسرت آخر عمالقتها الكبار في هذا القرن وذلك بعد وفاة ديكيريكو منذ أعوام ، وتكون الحركة التشكيلية العالمية قد خسرت بدورها واحدا من أهم النحاتين في التاريخ الحديث للعالم كله .

ولد الفنان (مارينو ماريني) في عام ١٩٠١ ، درس النحت والتصوير في اكااديمية (فلورنسا) ، ومن ثم درس النحت في (باريس) ١٩٢٨ ، وقد قام بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة في (مونز) حتى عام ١٩٤٠ ليصبح بروفسورا للفن في اكااديمية (بريرا) في (ميلانو) المدينة التي استقر فيها حتى آخر يوم في حياته ، رغم جولاته العديدة في كل انحاء العالم .



{-الصحف اليومية العربية : السمر - الانوار - مجموعة المقالات
التي كتبها في الثورة والبعث السوريين
النهار .

م-أدلة المعرض المتوفرة

٦- المعلومات عن الفنانين :

- ١ - موسوعة الفنون
 - ب - قاموس التصوير الزيتي الحديث
 - ج - موسوعة الفن الحديث
 - د - تاريخ الفن الحديث
 - هـ - الفن الآن
 - و - المختصر في تاريخ التصوير الزيتي المعاصر
 - ز - المختصر في تاريخ النحت الحديث
- لهربرت ريد
ميثيون
لادوس
ارناسون
هربرت ريد
هربرت ريد
هربرت ريد
١٩٠/٨/٢٥

من أعماله ، وفي الوقت نفسه لا يقلل من قيمة هذا
العلاق الراحل بعض تقييم النقاد الذين وقفوا في وجه
النحت الواقعي وماريني بقولهم ، بأن ماريني لم يتطور
منذ الخمسينات ولم يستطع مجازاة تطور العصر ،
ومهما يكن فإن رحيل ماريني خسارة حقيقية لأولئك
الذين يجدون في الفن عزاء للبشرية المضطربة .

المراجع :

- ١-الجلات الاسبوعية : ناو - تايم - نيوزويك - شتيرن -
صاندي تايمز .
- ٢-الجلات الشهرية : بلدينت كونست - آرت ينوز -
سبوتنيك - كالشر أندلايف - فوتو .
- ٣-الصحف اليومية الاجنبية : التايمز - البرالد تريبيون - الفارديان

الفرن عمال اجتماعي

«مقابلة مع الفنان كونراد أتكينسون»

أجرى المقابلة : تيموشي رولنيز
ترجمها : صبحي حديدي

الشائعة في أشكال الثقافة الجاهرية . ولقد تضمنت أعمال أتكينسون في السنوات العشر الماضية المواضيع التالية : الاضراب العمالي ، الذي جرى في مسقط رأسه كليثور مور ، تأثير الرأسمالية الغربية على الامداد الغذائي في العالم الثالث ، الطابع السياسي للاتجاه الرومانسي عند الشعراء الانكليزيين « شيلي » و « بودزورث » . وكان معرضه الاساسي الاول في نيويورك « مادة : أعمال ١٩٧٥ - ١٩٧٩ » منظرا واضحا لهذه الاهتمامات .

ويدرس (أتكينسون) مواضيعه من خلال احتكاك مباشر مع الناس المهتمين حيويًا بمسائل مشابهة ، ويأخذ أسلوبه في ذلك أشكالًا متنوعة . . في أحد أعماله التي نفذها عام ١٩٧٥ بتكليف من مجلس نقابات العمال الايرلندية ، ومجلس الفنون في شمالي أيرلندا ، وضع أتكينسون نصب عينيه الصراع الدائر في شمالي أيرلندا فقدم عمله « شمالي أيرلندا ١٩٦٨ - الاول من أيار ١٩٧٥ » حيث يعرض في لقطات فوتوغرافية الحوادث اليومية التي تجري في الشوارع وسط خلفية عميقة من أبنية محترمة ، وهو ما يشكل مشهد العنف اليومي في حياة مدن شمالي أيرلندا . . وقد رتب تلك اللقطات الفوتوغرافية ووضع تحتها تعليقات مطبوعة ومقالات ووثائق تنطق بوجهة نظر الاجنحة البريطانية والبروتستانتية والكاثوليكية بتقسيم لوني يتدرج من البرتقالي الى الاخضر فالابيض ، وهي ألوان العلم الجمهوري الايرلندي .

هناك عمل آخر يرتبط بالقضية الايرلندية اسماء أتكينسون « الحريات الفضية » . صدر العمل عام ١٩٧٨ ، وهو يجمع في تكوينه التشكيلي بين الطابع

يتطور فن (أتكينسون) في جو من التعاون بين الفنان و افراد الطبقة العاملة التي يسعى الى عرض أزماتها بأسلوب الوثيقة ، ولذا فهو غالبا ما يشاهد في قاعات النقابات أكثر مما يشاهد في صالات المعارض .

يناقش (أتكينسون) في هذه المقابلة منهجه وتطوره ، منزلة الفن في نشاطاته ، تقاليد ومسؤوليات ان يكون المرء « فنانا اشتراكيا » . «كونراد أتكينسون» فنان بريطاني ولد في (كمبرلاند)، مقاطعة عمال المناجم ، ويقطن الآن في لندن . . يقدم أتكينسون نتاجه بتأثير بريطاني خاص : تقليد الفن الاشتراكي الذي تطور في شروط الثورة الصناعية التي اجتاحت انكلترا في القرن التاسع عشر . ولقد استند هذا التقليد الراديكالي ، بدءا من « شيلي » و « ديكنز » وانتهاء ب « وليام موريس » ، على التزام طبقي واع بالوعي الذاتي التاريخي للبروليتاريا الانكليزية . وباعتباره محسوبيا في عداد الفنانين البريطانيين اليساريين ، فان أتكينسون يرى في الفن وسيلة للنقد الاجتماعي . انه يتصدى لمسائل اجتماعية واقتصادية ذات تأثير سياسي في حركة الجماهير على نطاق العالم بشكل عام وعمال انكلترا بشكل خاص .

ويكرس (أتكينسون) عمله للمسائل المتسمة بطابع التعارض العميق ، ملقيا بذلك الضوء على السمات الخاصة لازمات اجتماعية محددة تساعد في انصياح نظامنا الاجتماعي والاقتصادي بأكمله . وهو يلجأ في العديد من لوحاته الى تجميع الصور الفوتوغرافية وقصاصات الصحف والشواهد المطبوعة والعناصر

الرمزي لالوان العلم الجمهوري مع لقطات فوتوغرافية لمظليين بريطانيين سقطوا ضحايا للعنف ، وبين نسخة مفاجئة من لوحة غرافيكية تمثل جنديا بريطانيا في صورة خنزير ، وصورة للوح اسود من الزجاج كتبت عليه معلومات خاصة بقضية « ستيف بيكو » في افريقيا الجنوبية .

في عام ١٩٧٨ ايضا ، رغبت الكلية الجامعية في لندن باحياء الذكرى المئة والخمسين لتأسيسها بتقديم ملف خاص مطبوع عن اعمال فناني مدرسة « سليد » للفنون (حيث عمل اتيكنسون مدرسا فيها) الى مستشارة الكلية الملكة الام ، قدم اتيكنسون عملا وثائقيا مطبوعا عن الفضيحة البريطانية « ناليروميد » . وذكرت الوثيقة ان الجانب المذنب في الفضيحة ، اي اتحاد شركات التفتير ، لا يزال يسهل المنتجات التي تحمل الرخصة الملكية ، في الوقت الذي يستمر فيه تضرر اكثر من ٨٤ عائلة طوال عشرين عاما .

وفي واحدة من اكثر اعماله طموحا ، واسماها « الاسيستوس » او التحرير الصخري ، يلتقط اتيكنسون حالة اصابة عامل من مناجم التحرير الصخري فيطورها لتشمل اذانة كامل جدول الاحصائيات والشهادات والمقالات وتقارير السلطة ، مع وضع نماذج من الانواع الخطرة من التحرير الصخري مغلقة في حقائب بلاستيكية شفافة ، هذه اللوحة الوثائقية تحتل جدارا باسره ، اما المعلومات التي تضمها فهي مطبوعة على صفحات من الورق ذات لون احمر وزهري ورمادي واسود ، تشرط قطريا الصورة المركزية للعمل : صورة ريتين بشريتين ، وليست دلالة اللون قائمة في المستوى التشرحي فقط ، بل هي ايضا شديدة الارتباط بنمط المعلومات المطبوعة على الورق . ويقدم الفنان في عمله هذا حالة انسانية ضد حمى الريح ودراسة لتأثيراتها على حياة (وموت) العمال .



ورغم أن الاستعارات البصرية البسيطة في فن اتيكنسون سهلة المنال والفهم ، فهي توجز في شكل المفارقة تعقيدات المسألة التي يبحثها العمل . أغلب أعماله تحظى بالاهتمام السريع من الجمهور والمشاهدين أولا ، ولعل هذا يفسر ظهور المقالات المكرسة لأعماله في الصحافة اليومية أكثر من ظهورها في المجلات الفنية المتخصصة .

وبينما يرتبط فن (اتيكنسون) بعلاقة مباشرة مع مسائل سياسية محددة في انكلترا ، يأخذ فنه معنى ثان حينما يعرض خارج سياقها الاجتماعي الاصلي . حينما يعرض في نيويورك مثلا ، فهو لا يكتفي بربط أزمات الحياة البريطانية بمشكلاتها في الولايات المتحدة . ومن الطبيعي ان يتخلى اتيكنسون عن دور الفنان كعقل على الاحداث لصالح مهمة أكثر فعالية هي (دور الفنان كمتدخل ومشارك) ، لاسيما اذا تعلق الامر بفن امريكي يدرك الآليات الاجتماعية التي تكسب أعماله معنى خاصا . انه يجمع شظايا المعلومات ويعيد ترتيبها لتصبح مجموعا متجانسا ذي معنى يتيح توجيه قوة الحقائق ضد مظالم الحياة اليومية .

وفهم اتيكنسون للعمال باعتبارهم طبقة مستقلة فهم تاريخي تدعمه رؤيا عالية ويستوحي ثورات القرن التاسع عشر الاقتصادية والسياسية والفلسفية . انه يقر بالدور العائق للعوامل التاريخية والمادية في تحديد افكار المجتمع ومؤسساته ، هذه الرؤيا التي تعرف على نطاق العالم بـ « الماركسية » ، رغم ان كارل ماركس لم يكن مبدعها بل بمعنى أصح أهم من ربطها بالحياة والممارسة .

مادية كونراد اتيكنسون جدلية .. انها ترصد الاستخدامات السياسية للمعلومات بهدف الفوز بمعرفة عريضة ومتعددة الأوجه لما ينبغي فعله في العمل الثوري . ومنهجه الراديكالي يفرز استراتيجية واعدة قد يفلح العديد من الفنانين ، عند استخدامها ، في الافلات من الامر الايديولوجي الذي حكم عليهم بفهم العالم دون القدرة على تغييره .

الحوار التالي جرى في مدينة نيويورك في ايلول

١٩٧٩ .

- تيموشي رولنز -

(١) « تيموشي رولنز : فنان ومدرس وعضو في « جماعة المادة » وهي تجمع للفنانين الشباب في مدينة نيويورك . نشرت المقالة في مجلة « الفن في امريكا » - شباط ١٩٨٠ .

أهم ما في الأمر أن تنتشر المعلومات هنا وهناك .
ومن الصحيح أن المرء في بعض الأحيان يرى صالات
العرض الممتازة وكأنها قاعات للنصب التذكارية .
ولا يزعجني على الإطلاق أن هذه الموضوعات قد غادرت
مملكة الممارسة وتحولت إلى « فن » . العمل الفعلي
كان مؤثرا ومتنوعا وتعاونيا لدرجة أنني لم أجد الوقت
الكافي للتأمل بالحالة الفنية للقطع ، هذه المادة تختلف
في عرض نفسها باختلاف استخداماتها .

ت . ر . : هناك تيار نقدي في بريطانيا
والولايات المتحدة يشير «قلق» أنه يلزم الفنانين
ذوي الميول الاشتراكية بجنس فني يعرف باسم
« الفن السياسي » ، فيتكبد الفنانون المسلحون
بالوعي الطبقي وكأنهم يشكلون حركة فنية فورية ،
وهذا يشوه نوايا وأعمال هؤلاء الفنانين المتفاوتين .
الأسوأ من ذلك ، أن فكرة « الفن السياسي »
تصرف الانتباه عن الاتجاهات السياسية التي
تأخذها كل الفنون في المجتمع .

ل . ا . : الاختلافات عديدة بين الفنانين المعروفين
باستخدامهم للمواضيع السياسية . لقد شعرت طوال
سنوات أنني معزول كفنان ، وبدا لي وكان الجميع
لا يهتمون بفكرة العمل الاجتماعي كما اهتم بها . تغير
الموقف الآن ، وخصوصا في انكلترا .

إننا لانملك الكثير لمنع بيروقراطيي الثقافة والنقاد
من اعتبار أعمالنا نوعا من الحركة الاسلوية الجديدة ،
ولعلهم سيواصلون ما يرونه بصرف النظر عن حجم
احتجاجاتنا . كل ما نستطيع فعله هو الاقرار بوجود
المشكلة وتحليلها ثم الاستمرار في عملنا بطريقة واعية .

ت . ر . : أطلقت على معرضك في نيويورك
اسم « مادة » . . . هذا المصطلح بعيد إلى الأذهان
التصور المادي عن الفن والمجتمع ، والأسباب
المادية للظواهر الايديولوجية . كيف تفضي نزعتك
المادية إلى تصور جدلي عند الفن ؟

كيف تتبدى العلاقات الداخلية بين الايديولوجيا
والمادة والتاريخ في منظور فنك ؟

ل . ا . : هذه أسئلة صعبة وهامة . إن النقاش
العالمي الرهين حول المادية الماركسية يمكن رؤيته كرد
فعل على بعض الاتجاهات المعاصرة المسيطرة في الماركسية
الغربية . خذ مثالا على ذلك « سيباستيافو تيمبانور »
الذي ينتقد الماركسية النظرية والاكاديمية في كتابه
« حول المادية » ، أنه يفضل الالتفات إلى ظروف العالم
المادية كأساس لفهم الأوضاع السياسية ، وارى أن
استخدام المواهب الفنية في بحث العمليات الاجتماعية
المادية هي الوسيلة المباشرة والصائبة لاكتساب وعي
أكثر تطورا للواقع السياسي . لقد درست في الاكاديمية
الملكية تحت تأثير أعرق المناهج التقليدية في الفنون

تيموشي رولنز : حينما يواجه المرء أعمالك في
صالة عرض امريكية للمرة الاولى فهو يرى مجموعة
من المواضيع الفنية هي أشبه بالنصب التذكارية
المعبرة عن انتمائك السياسي منذ ١٩٧٥ وحتى
الآن . غير أن الحضور المادي لهذا الفن هو بالذات
الجانب الأكثر أهمية في نشاطاتك ، ما يغطي جدران
الصالة ليس أكثر من شهادات توضح انشغالك
بالناس ومساألهم . ألا ترى أن عملك في أمريكا
لم يكتمل بعد ؟ ما هو التأثير العملي المباشر لمعرضك
الاول في الولايات المتحدة ؟

كونراد اتيكنسون : لقد اقامت عدة اتصالات هامة
ومفيدة هنا . لقد التقيت بوكالة حكومية هي دائرة
التأمين والصحة المهنية ، وبجماعة محلية للمطالبة
بحقوق الانسان الايرلندي ، وب نقابة الطباعة ، وذلك
خلال اسبوعين من حضوري إلى أمريكا .

ت . ر . : كيف سمح هؤلاء الناس المتنوعين
بأعمالك ؟

ل . ا . : هناك امرأة كنت اعمل معها بعد وفاة
زوجها متأثرا بأخطار الحرير الصخري . وقد صرفت
كل انتباهها في السنوات العشر الماضية لموضوع الاصابات
المهنية والاضطرابات البيئية الناتجة عن التسمم بالحرير
الصخري ، ولها علاقاتها الواسعة في مدينة نيويورك
حيث تجري أبحاث في إحدى مشافيها حول الموضوع
ذاته . ولقد تداول عدد من الافراد والمنظمات عملي
المكرس للحرير الصخري قبل وصولي ، وبدا أن هناك
اهتمام سابق بالمسائل التي أعالجها في معرضي . ولاني
لن أمكث طويلا في الولايات المتحدة فمن الصعب أن أتابع
كل الجهود المطلوبة للتعاون ، وهو ما أتمناه حقا . أن
عملي مع الايرلنديين قد شغل معظم وقتي خلال هذه
الاقامة القصيرة .

أما اقامة معرضي في نيويورك فهي فرصة ممتازة
لتقديم المسائل التي اهتم بها إلى قطاع خاص من الجمهور
الامريكي . . . ولا شك أنه في شروط معينة يمكن استخدام
عروض الفنون الجميلة كمادة للحوار الايديولوجي .
والأهم من ذلك أن عرض الاعمال في صالة قد يفيد في
ايضاح الكيفية التي يعتقد فنانون آخرون أنهم سيبدون
بها عملهم . وقد يكون المرء قاطعا فيقول أن هذا العرض
موجه مباشرة إلى فنانين آخرين . المعرض سيستمر
طوال اربعة أسابيع ، وفيما تبقى من هذه السنة سيتقدم
العديد من الفنانين بعروض مماثلة إلى النقابات ومجالس
العمال وأماكن العرض المختلفة . تأخذ القطع التي
أعرضها اشكالا متنوعة طبقا لما يفرضه سياق العرض .
وقد لا يصل العمل إلى الناس بالطريقة التي اردتها إذ
هي مسألة زمان ومكان ، كما أن الناس يستخدمون
المادة بما يرونه مناسباً لهم .

ت . ر . : في فهمك للعملية الاجتماعية التي انتجت فنك ينبغي ان تقر بأن اغلب الاعمال التي تحمل اسمك ليست بكليتها من ابداعك ، بل هي مشاريع العديد من الناس الذين يخوضون نضالات تسجلها انت في وثائق . تبدو اقرب الى رئيس التحرير منك الى المؤلف ، تدع العمال يقدمون انفسهم في ساحات صراع كانت على الدوام مغلقة امامهم .

ل . ا . : ان المعركة التي اخوضها لجعل الناس قادرين على كشف ما في داخلهم من قدرة على تمثيل الوقائع هي جانب من اعمال نادرا ما يشار اليه او يتناوله الآخرون بالبحث . احدى عبارات المديح التي وجهت الي من الايرلنديين بعد عملي معهم كانت اني جددت فهمهم لفناهم الثقافي الذاتي ، هذا الفن الذي توقفوا عن النظر اليه يدفعهم الى ذلك تأثر ما يسمونه « المتاعب البريطانية » . هذا مشجع للغاية فهو بالدقة ما ينبغي ان تكون عليه وظيفة الفن واكتسابه للمعنى الاجتماعي .

ت . ر . : في منتصف العقد الثاني من عمره غادر « انجلز » موطنه المانيا ليعيش ويعمل في المدن الصناعية البريطانية . هذه التجربة اثمرت كتابه « حالة الطبقة العاملة في انكلترا » الذي صدر عام ١٨٤٤ . الكتاب تأثر كثيرا بمؤلف توماس كارلايل « الماضي والحاضر » وادنته التأثير الوحشي للثورة الصناعية على الطبقة العاملة في بريطانيا . وذكر انجلز عند عرضه للكتاب في احد المجلات ان « دور الموهبة يكمن في اقناع الجماهير بحقيقة افكارها » ، اذكر ذلك كله لاقول: هناك قناعة عمالية خاصة تفيد بأن المرء يحتاج الى كبرياء معين وموهبة خاصة ليؤمن أن لديه

الجميلة . دخلت الكلية لانني كنت رساما متفوقا في دراستي الثانوية ، وكان الانتساب الى الكلية واحدة من الطرق التي تتيح لصبي في مثل وضعي الطبقي والاقتصادي ان يفلت من بيئته الاصلية ، بيئة عمال المناجم ، واظن ان المرء يتثقف في اطار من خلفيته الاجتماعية السابقة ، فقد بدأت اشعر بعدم ارتياح عميق للوسط الفني الذي انسقت اليه ، وفيما اختصرت دراستي الرسمية احسست عندها فقط اني ازددت امانا من الناحية الشخصية والفنية ، مبتدئا من الاشياء التي عرفتھا مرة اخرى .

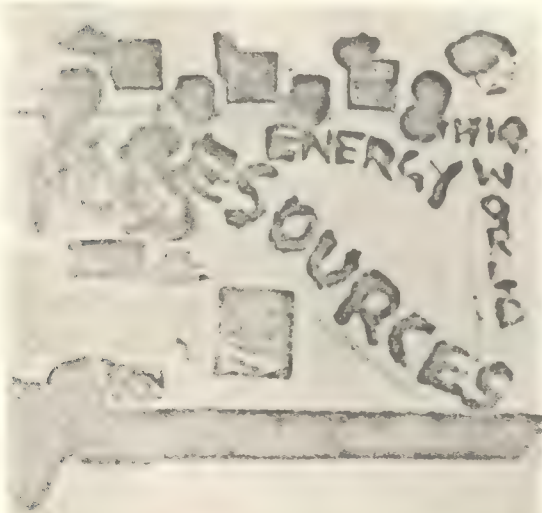
ت . ر . : ولكن ما السبب في ان فنك على هذا القدر من الوعي السياسي ؟

ل . ا . : غادرت الاكاديمية في منتصف الستينات وغرقت في العمل السياسي بعيدا تماما عن عالم الفن . . وبعد سنتين ، وبتطور تسييس المشهد الفني البريطاني، عدت ثانية وبالمصادفة تقريبا ، فقد دعيت مرة بحكم سمعتي السابقة كرسام للمشاركة في احد معارض لندن - وكانت المشكلة تنحصر وقتها في انني لم اعد املك لوحة واحدة اتقدم بها ، اذ لم اعد اعتبر نفسي فنانا . . الشيء الوحيد الذي اردته في تلك الفترة كان انجاز مشروع خاص باضراب عمالي جرى في قرية كمياتورمور، مسقط رأسي ، واعطاني المعرض دافعا ، وكان الامر مدهش في بداية السبعينات .

ذهبت الى المعمل الذي يجري فيه الاضراب . وتحادثت مع العمال ، بعض هؤلاء كان من زملاء الدراسة الاعدادية والثانوية ، ورغم انني غادرت القرية في السابعة عشرة من عمري فقد احتفظت بوشائج متينة وصداقة حميمة مع الاهالي . وخبرت تناقضات حياة اولئك الناس من خلال التجربة المباشرة فانهيت الى مساعدة المضرين بما اقدر عليه ، وحينما حان موعد تسليم العمل الى اصحاب المعرض اصبحت وجلا من التجربة ، فقد كنت متاكدا ان مهنتي كفنان سيصيبها الخراب لان الاحداث المحيطة بالمعرض والنتيجة عنه اخذت تسبب المتاعب لاصحاب الصالة . واذكر اننا في احدى الامسيات دعونا العمال المضرين الى اجتماع عام في قاعة المعرض ، وتصادف ان ونستون تشرشل الابن كان يتحدث في الصالة المجاورة عن انطباعاته الشخصية اثر زيارة قام بها الى الصين ، وفي منتصف الاجتماع قاطعنا احدثهم طالبا منا ان نلزم الهدوء ، ولما عرفنا هوية جارنا لم يكن امانا من خيار سوى زيادة الضجيج اذ اعتبرنا طلبه اهانة لاقتفر !

ونشر الكثير في الصحافة عن العرض الذي ادى الى نتائج سياسية مباشرة للرجة ان مصنعا في لندن قد انتظم في نقابة بسبب من التأثير الذي احدثه العرض .





ماهو هام وينبغي قوله الى العديد من الناس المستعدين لسماع ذلك الشيء. انني ادريس الفن في مدارس نيويورك الرسمية ، ویدهشني أن لاحظ كيف أن أغلب الطلاب ، ومن ضمنهم فتيان صفار السن ، قد اكتسبوا قناعة الايمان بأن لديهم ماهو ثمين وجدير بالقول . واية مشاريع يقدمون عليها لاتساوى أو تتعارض في نظرهم مع اية عروض أخرى للجمهور .

ك . ا : يصعب كما يبدو على عالم الفدة في حالته انراهنه، أن يدرك حقيقة أن الفنانين ليسوا مركز الكون الثقافي ، اريد التاكيد على عدم كوني بطل اعمالى ، بل هي الطبقة العاملة . أن استشهداك بانجلز يستدعي حالة نمطية ينبغي نقدها . . . على الطبقات المتوسطة ان تفهم أن لديها الكثير الذي ينبغي تعلمه من جماهير العمال وليس العكس . ولم يكن تاريخ النظرية الماركسية سوى حالة قيام الطبقة المتوسطة بتفسير الصراعات المادية للطبقة العاملة ، وهذا مناف لما يريد العديد من الناس ، وحتى الماركسيين منهم ، أن يسلموا به ايدولوجيا . . . العديد من الماركسيين يضخمون نظرية ماركس حول صراع الطبقات بدلا من بذل الجهود في النضالات المادية لعصرنا الحاضر .

ت . ر . ر : هل تعتقد ان عملك مفرط في التحديد ويعاني من نزعة الاغراق في المسائل ؟ ينبغي على أي تقييم نقدي شامل لتتاج فني ما أن لايقف عند دراسة ماهو مرئي فقط ، بل ماهو غير مرئي ايضا ، فما هو غائب أو صامت له علاقة ماسة بمعناه السياسي . انني افتش عن مضمون يقبع في اجمالي اعمالك الفنية . هذا المضمون هو الحالة العامة في الوقوف ضد الاقتصاد السياسي للراسمالية ، لكنه ادانة غيائية وشبهية نراها احيانا وتفوتك احيانا أخرى .

ك . ا . : في اللحظة الراهنة تتضخم النظرية كثيرا في الفكر الماركسي ، وأظن أنه من المصيب البحث في النضالات المادية للطبقة العاملة ، ويمكن العثور على النتائج السياسية لهذه المسائل في تفاصيل المواقف المحددة .

ت . ر . ر : تختلف أغلب لوحاتك التركيبية تبعا لمكان وزمان وسبب العرض . ماهي وظيفة التعديلات المستمرة على اللوحات ؟

ك . ا . : بسبب تنوع الاماكن والمواقف التي اعرض فيها ، ارى ببساطة ان على العمل ان يراجع ليفي بغرض المعنى الحقيقي الجديد مهما كان . انه عمل شاق يتطلب منك تشديد الرقابة على كل شيء ، اذ لايمكنني ان افرغ من المادة واطررها على سجيتها . التعديل يعني أنك مقيد



بالمسألة ، مطالب بالنحرك عند تحركها . التعديل يعني عدم قدرتك على حذف الخصائص الدراماتيكية لايرلندا الشمالية ، أو الجوانب المؤثرة للجوع ، وهكذا ... ينبغي أن تشارك في النقاشات ، أن تكون واعيا فيما إذا أرت تغيرات المسألة الى جمود افكارك وتعليقاتك بحيث تحتاج الى صياغة جديدة .

ت.ر. : يعتبر تخطي الحاجز الايديولوجي بين ما هو افتراضي وما هو فعلي انجازا عمليا ممكنا ، وثوريا ربما ، بالنسبة لفنان اشتراكي يعيش مجتمعا رأسماليا في عام ١٩٧٩ . هل لاعمالك تأثير فعلي على ايديولوجية البشر ؟

ك.ا. : أمل ذلك حقا . العديد من معارضي منظما ويزورها العمال . اسلوبى في تركيب المعلومات يبدو وكأنه يرقى بالوعي الطبقي ، لكنني حذر من رفع المطالب المباشرة حينما يكون في مقدوري انجازها ذاتيا من خلال العمل . بعض الاعمال لا توارى دورا حسنا خارج السياق السياسي الذي نشأت فيه .

ت.ر. : أنت تساهم في اعمال النقابات . هل يرتاح أولئك الناس الى نزعتك الاشتراكية ؟ تبدو الجذور التاريخية للوعي الاشتراكي وكأنها تذهب أبعد وأعمق في انكلترا مما هي عليه في الولايات المتحدة . وإذا كانت بعض النقابات الامريكية لا تزال تحتفظ ببعض الروابط مع الاشتراكية ، الا أن عواطفها في اغلب الاحيان قد أخذت مجرى آخر .



ك.ر. : هناك خط في التفكير يقول بأن النقابات مسدودة الافق ، رجعية ، وفاسدة . فيما يخصني بالذات ، أرى أن النقابات البريطانية أكثر تقدمية من الطليعة البريطانية ، ينبغي الانتباه الى أن النقابات توجد حيث ينظم الناس انفسهم لتحقيق المطالب . لا اعتقد أن النقابات ثورية ، انها قائمة لحماية العمال من مبادئ الرأسمالية . وبالنظر الى حدودها الحقيقية فهي تقوم بعمل لا يصدق ، وأريد أن أكون جزءا من هذا العمل .

ت.ر. : من الهام افتراض المرء بأن طريقتك في العمل ليست مستحدثة . ما هو المؤثرات التاريخية وراء منهجك ؟

ك.ر. : استطيع القول بأنني متأثر بالكثير من فنون عصرنا هذا . تأثيراتي الرئيسية لا تنبع من الفنون البصرية بل من التراث الادبي العظيم لانكلترا : شيللي ، ديكنز ، وأناس من أمثال وليام موريس وروبرت تريسيل في رائعته « المحسن الانيق المظهر » .

ت.ر. : رهؤلاء الفنانون وصفوا وقدموا شخصية الحياة اليومية بهدف احياء المعرفة الذاتية في نفوس العمال . النصوص الماركسية تبدو شديدة الصعوبة . وهناك حاجة لنقل النظرية الاشتراكية الى اشكال أكثر سهولة .

ك.ر. : هذا صحيح ، وهذا ما يدفعني الى الاستشهاد بديكنز وتريسيل كمؤثرات قبل ماركس وانجلز ، لكنني أود الإشارة الى أن كتاب انجلز « حالة الطبقة العاملة في انكلترا » يبسط تقريبا منهج العمل وموضوعه . ولو استطعنا تبني ذلك المنهج في التعبير التشكيلي فسنكون قد حققنا انتصارا سياسيا وفنيا كبيرا .

النخس الآفل في البينا الى العيا الى للإعلان الفني في وارسو

بقلم : مارتا ليشنياكوفسكا
ترجمة : مجيد جمول

« لا تقع مسؤولية الضحالة في الاعلان الفني على عاتق الذوق المريض للجهة التي تطلب الاعلان لخدمتها، وانما المسؤول عن تلك الضحالة هي لا مبالاة وغرور الفنانين انفسهم » ... هذا ما كتبه الناقد (هانس سينجر) في نهاية القرن الماضي .

ولا بد لمن يطوف صالات العرض في البينا الى العالمي للاعلان الفني في وارسو ، من ان يتذكر هذه الكلمات ، وكم هو مؤسف حقا ، انها تنطبق على صالة الاعلان الفني في عام ١٩٨٠ ، اذ ان بينا الى هذا العام يثير اشارات استفهام محزنة !!

قد يكون من المعقول ان يكون الحديث ايضا عن ضعف الاعلان الفني ، سابقا لاوانه ، الا ان بعض ملامح ازمنته التي كانت الاشارة اليها مشروعة في البينا الى السابق ، اوضحت اليوم حقيقة بلا ادنى شك ، اذ لا بد من ان نشعر بالحنين الى السنوات السابقة التي حقق فيها الاعلان البولوني امجاده ، والتي تلذنا فيها بسرور، ببراعة الفنلنديين ، واندھشنا ببراعة طباعة اليابانيين، وبفرحة ننتظر اعمال الفرنسيين والامريكيين والبريطانيين لجدة افكارها .

لا بد ان لنا ان نشعر بالحنين الى الماضي ، ونحن نشاهد (٨٠٠) اعلانا ، ارسلت من (٤٥) بلدا ،

وضمت (٩٥) فنا في بينا الى اليوم .
وفي [البينا الى العالمي الثامن] لا يوجد ما يدهش ، ولا ما يثير او يداعب ، لا من حيث السوية الفنية ، اذ ان الامكانات التقنية التي تعودنا ان تثير اعجابنا وتقديرنا ، لم تعد تحرك فينا ذلك الشعور بالاعجاب ، ولا حتى عمق المضمون ..

مع اننا واثقون من ان [بينا الى وارسو] هو مباراة للانجازات الابداعية التي حققها نخبة من فناني الاعلان في العالم ، فمعرض هذا العام يدفعنا الى الاستنتاج بان اتجاه الرسم الجرافيكي التصويري هو الاكثر هيمنة على فن الاعلان اليوم ، اذ اختفت تقريبا تقنيات التصوير الفوتوغرافي الطباعي الرائعة ، التي كانت تذهلنا بالوانها وصدق واقعية موضوعاتها الحسية ، والتي لا يجاري اليابانيون في استخدامها في الدعاية ، وكذلك الفنلنديين ، الذين فاقت اعمالهم الاعمال الاكثر بساطة لفناني البلدان الاخرى .

بينما .. تحيا في الماضي ... تلك التجارب المحدثه التي كانت تدهش المشاهدين ، والتي يعود الاعلان الفني اليها .

ان الاعلان الفني كما نراه اليوم في [البينا الى الثامن] ... متواضعا... ساكنا... من حيث مستواه الفني ..

الرابعة على التوالي تم تنظيم مسابقة رديفة للمعرض
للاعلانات الفنية ذات المضامين الهامة للتقدم البشري .
والتي يضم المعرض الى جانبها مجموعة الاعلانات
الايدولوجية - الاجتماعية ، ومجموعة الاعلانات
الثقافية ، ثم مجموعة الاعلانات الدعائية . اذ خصصت
المسابقة هذا العام وبرعاية (اليونسكو) لقضية
« المشوهين والعجزة والقاصرين في العالم » ، والذين
لهم ، وبمبادرة اليونسكو ، حصص عام (١٩٨١) .

من بين عدة مئات اعلان ورد للعرض اختير (٤٠)
عملا فقط ، ويصعب العثور بينها على عشر اعمال
تستحق الاعجاب فعلا ، فللمرة الثانية وكما حصل
قبل عامين ، في مسابقة (الارث الثقافي) ازدادت تلك
الافكار تكرارا حتى السأم ، والصور والرؤى نفسها
... وبتفكير مقولب مؤطر .
ان مسألة كهذه ، ذات ابعاد انسانية ، وهي احدى



هذا اذا لم نقل بأنه فقير ، انه مغرم بتضادات الاسود
والابيض ، وبالتدرجات اللونية المخففة وبالبنفسجيات ،
والوان البيج المبيضة ، وكأنه قد تعب من البحث عن
اشراقات تشكيلية ، فعاد ينقب في دفتاره العتيقة ،
مستنجدا بعناصر ترجع الى نهاية القرن الماضي ، حيث
استخدمها كثيرا ، نفس العناصر المستقاة من فن نهاية
القرن الماضي ، والفن التزييني ، كما في اعمال الفنان
البريطاني (برنار بلاتش) ، والاميركي (سيموار
خفاستا) والكندي (هيثر كوبر) ، او بانجازات
الاتجاهات الفنية التي اتسمت بالثورية في يوم من
الايام في الاعلان الفني ... كما نجد ذلك جميلا احيانا ،
واحيانا اخرى انيقا متقنا ، لكنه مع ذلك يبقى عاديا ،
وعديم التأثير على الاغلب او بكلمة واحدة يبقى مهلا ..؟

اما من حيث مستواه الادبي .. او من حيث
المضامين فالحالة الآن مشابهة لمستواه الفني ، فللمرة

المشكلات المستعصية التي تواجهها المدينة الحديثة ، ترتبط ذهنيا لدى فناني الاعلان الفني بكرسي العجزة الذي يسمو هنا الى درجة اصبح فيها بمرتبة (الرمز العام) ... هذا هرم على كرسيه ، يستعطف المارة في الطريق ، او رجال على كرسي العجزة ، او آثار العجلات والاقدام على الرمل ، وهكذا ..

هذه الاعلانات الفنية تريد ان تقول شيئا تستصرخنا ، شيئا ما ، الا ان صراخها يتحول الى اشارة يائسة غير فعالة ، تبقى حيا لها غير مكثرئين ايضا ، ولا مبالين تماما ، تبقى غير فاعلين امام مشهد حركات عجوز باكية يباس ... خلف زجاج .

وفي هذا الصمت ، صمت الاعلان الفني ، ان افضل الاعمال بلا شك هما العملان الفائزان عمل الفنان السوفياتي (فيليكس اليناوم) ، الذي نال الجائزة الاولى ، والذي يمثل ايد متماسكة متعاضدة بينها طرف صناعي ، وعمل الفنان البولوني (باتسيك تشيفيكوي) الفائز بالجائزة الثانية ويمثل الفنان شمعتين تلتقيان بشعلة واحدة ، اما بقية الاعمال فانها لم تقدم لنا الا المستوى الضعيف ، انها تمثل المستوى العادي للغاية ، كما هي حال مجموعات الموضوعات الاخرى .

ويبقى الاعلان الثقافي الفني متماسكا ، الى حد ما ، فقد كان على اي حال الاكثر متعة وحيوية ، علما بأنه لا يقدم لنا هذه المرة ابتكارات جديدة . ان الاولوية في هذه المجموعة وبجدارة للمجريين (غيولا بينيزور) و (غابور فيارتاس) كما يأتي بعدهم الالمان مثل (فريتز دوميل) و (شارل دي بوف) الذين تجاوزوا بشكل واضح الاعلان البولوني الذي يمكن القول عنه بأنه لم يتجاوز المستوى العادي ، باستثناء (مارتين مروشتسك) .

وتدفعنا هذه الصورة المحزنة لمعرض البينالي العالمي للاعلان - والتي لا نتمنى ان تستمر طويلا - الى البحث والتفكير عن الاسباب الكامنة وراء ازمة فن الاعلان العالمي ، حيث يمكن الاعتقاد بان وضع الاعلان الحالي يبدو انعكاسا للتطورات والتغيرات التي اخذت طريقها ، في مسيرة الفن خلال السنوات الماضية ، ونقصد هنا بتلك الظاهرة المثلة بالعودة الى الاصول او الينابيع ، والتخلي عن البحث المسعور عن عناصر وادوات تشكيلية اكثر قربا وخصوصية ، وبالاكتفاء على اساليب وتقنيات تقليدية ، طالما بقيت مهمة وللسنوات عديدة ، مع التأكيد على استقلالية وخصوصية انواع الفنون الاخرى ، وهذا ليس اضافة لمساحات جديدة اوسع لدائرة الاساليب التقنية ، بل ان الفوص في الاعماق للوصول الى نوعية جديدة في الابداع .

ان اتجاه البحث والتمحيص التشكيلي هذا ، الذي اعد لفن الغرافيك حيويته ونضارته ، وطور الرسم والذي ظهر في التشخيصية الجديدة ، في النحت والتصوير الزيتي ، لم يقفز فوق الاعلان الفني ، اذ ان هذا التجسيد للتوجه يبدو ظاهرا .

ولهذا فان عودة الفنان الغرافيكي عن التقنيات الحديثة الى التقنيات التقليدية ، هذه العودة التي اصبحت اليوم واضحة تماما ، في بينال هذا ... كما ان ضعف الاعلان الفني لا يتمثل في عودته - نوعا ما - الى اساليب قديمة فقط ، بل يتمثل في انه لم يقم ببحوث في العمق كما فعل الغرافيك الفني .

لقد استطاع فن الاعلان المعاصر ، بعد سنوات من التطور ان يخلق لنفسه مجموعة محددة من الاشكال والرموز ، واسلوبا في المخاطبة ، من المترادفات التشكيلية الرمزية ، يخاطب فيها بنفس السوية من التأثير الاحساسات العاطفية والعقل المجرد ، وتطور في النهاية الى معجم عام من المفردات التشكيلية الرمزية يستخدمها في مذاهب ثقافية ، وفي اساليب متميزة ، فالي اي مدى استعر هذا الاسلوب ... في الاتساع باضافات جديدة ، من مجالات اخرى ؟! ...

لقد بقي يتسع على هذا النحو ، طالما بقي حيا . يتأثر بالمتغيرات الدائمة ويتطور بشكل مضطرب . ومتجانس من حيث حدود مجال فعاليته او خارجها : لقد اعار منهجه للفنون الاخرى ، فاما اصبح كاريكاتيريا لذاته . او انه بتحوله وتمثله في تلك الانواع قد اغنى لغتها التشكيلية ، وفي اللحظة نفسها التي توقف الاعلان الفني فيها مؤقتا في التعمق ، وفي التفتيش عن ادواته ووسائله ، اضحى منعزلا عن منابع ومصادر حيويته .

في معرض هذا العام ، يمكننا ان نتيبن بوضوح نتائج ذلك كله اذ ان امكانات الرموز والاساليب التي خلقت قد نضبت رغم انه كان يظن بأنها لا تنضب : لان الاشكال قد تكررت حتى الملل ، وتحولت الرموز الى « عناوين » مهترئة واضحت الاساليب التقنية تشبه الغزل الرخيص او التذلل المشين ، ان الاعلان الفني بحاجة الى تلك القدرة الذهنية ، ذلك الالهام الفكري . الذي اسهم بحرية ونجاح في ازدهار الغرافيك الفني ، وفي تطور الرسم والتصوير ... وبدون ذلك يموت الفن ..

هذا وبلاضافة الى الاسباب الذاتية الداخلية ، التي سببت وهن الاعلان ، هناك اسباب خارجية لا نعلم اذا كانت تلعب نفس الدور الاساسي ، في عملية [احتصار الاعلان الفني] اليوم .

UNICEF



من العسير على الاعلان ان يقوم بمهمته الاساسية فمن المستحيل عليه القيام بمهام أخرى ، مثلا ... ان يكون وثيقة للعصر .

عند ذلك ... لم يعد يتبقى للاعلان الفني الا شيئا واحدا ، وهو ان يصبح عنصرا تزيينيا ملونا ، جرافيكيا تطبيقيا، يصلح لاملأ فراغ في المنازل والمكاتب الداخلية، او في ان يتحول الى فراشة غريبة نادرة في صالات عرض البينالي المتحفية .

... الا انه ، وعلى اية حال .. - ليكن لدينا الأمل - بأن ما تبقى أمام الاعلان الفني لن يرفض طموحه .

عن مجلة (الثقافة) البولونية الاسبوعية

ان الاعلان قد بدا يفقد الارضية التي يقف عليها ، وبدا يتخلى عن وظيفته الاولى ، اذ ان الاعلان قد ابتكر من اجل المناسبات ، وبعث للحياة من اجل اهداف اعلامية دعائية ، فاصبح نادرا ما يلعب دورا اعلاميا او دعائيا ومعبرا عن موقف .

علما بأنه في بعض المواقف يروج لشيء لادوات الزينة او لمنطقة سياحية، لكنه بدات تتضاءل اهميته، وفعاليته تحت تأثير ازدياد فعالية اعلانات الصحف والتلفزة والسينما السريعة .

ان الاعلان الفني ، بشكله الذي عهدناه منذ عدة سنوات لم يستطع اللحاق بمسيرة الحياة ، يمكن ان تكون الاعلانات البولونية استثناءً ايجابيا ، حيث استطاعت بمعجزة متابعة مسيرة الحياة ، واذا كان

مهرجان الحكايا أو سينالي كتب الأطفال

بقلم : دانوتا فروبليفسكا
عن مجلة بروجكت البولونية

الصور المتحركة كإضافة ممتعة لهذا المعرض ... بينما عمقت اشارات ولافتات عديدة ، جو عيد في المدينة ، فقد حلقت الدمى اللينة ، تلك الزينة الجميلة في الشوارع ، والتي وضعها الفنان (ميلان فيسيلي) وخلقت طفلا في نفس كل مشاهد .

وكما كان من المنتظر ... حقق هذا المعرض ما كان مرجوا منه ، اذ لم يقلل من عناصر الاثارة والتشويق علما بأنه يمكن القول عن بعضها بأنها قد أصبحت تقليدية .

ورافقت الكلمة الصورة ، فقد نظمت ندوة مع المعرض ، تلك الندوة التي أصبحت تقليدا قديما للمعرض ، فقد وضع المحاضرون أمام اشكالية [اللوحة المرسومة لكتاب اصفر القراء على الاطلاق] ، لمحاولة الاجابة على ما هو مطلوب ، وما هو غير سليم في هذه اللوحة ، وبالنسبة لعين الطفل الصغير ، وكانت النظرة الاكيدة المعمقة التي اتفق عليها هو تصنيف كتب الاطفال ، بينما نظر الجميع الى كثير من النواحي بقدر كبير من الحذر ... في نقويمها ، فقد تأكد مرة أخرى بأن أكثر الناس حذسا في هذا المجال هم (الفنانون) ، اذ عادلته وجهة نظر الفنان (ليوليوني) الكثير من الآراء الاخرى للمنظرين في الندوة .

وكما هي العادة ، مكنا استعراض ما عرض في هذا المعرض ، بالاعتماد على تمايز الشخصية ، وعلى الحساسية الوطنية ، وعلى تمايز المقدرة الفردية

اقترب معرض [ييب] من نهاية عهد طفولته ، وفي هذا العام التقينا بمعرضه السابع ، ولم تعد هذه بدايته ، اذ أصبح تقليدا ، اذ التقينا ببناء كبير يفص بالاعمال الفنية بكامله ، ان [ييب] هو اختصاص متميز لمعرض الفن القومي السلوفاكي في براتيسلافا . كلمة [بيت] تعني رسوم كتب الاطفال ، وهو الشعار الذي يعمل تحته التجمع العالمي للرسم التوضيحي للكتب ، والذي يضم في اعماقه جيوبا واسعة من المكتبات والمحفوظات الكثيرة من الرسومات الاصلية ، والسجلات والوثائق التي تتعلق بالمؤلفين . لقد احتوى معرض هذا العام على الف ومائتان وتسعة كتب ، نشرت في احدى وثلاثين دولة ، وقدمها مائتان وسبعة واربعين فنانا ، حاز الالماني (كلاوس انسيكات) ، اخصائي الكتب الفذ والمهتم بكتب الاطفال على الجائزة الكبرى ، بين هذه المجموعة الكبيرة ذات التقنية العالية .

بينما اقتسم الجوائز الاخرى (التفاحات الذهبية) كل من اليابانيين : (انوميتسوماسا) و (تانيوجي كوهتا) ، والتشكيلي (ادولف بورن) ، والهولندية (ليديا بوستما) ، ثم البولونية (تريسا فيليك) ... اما الميداليات وجوائز الشرف فقد وزعت على اجنحة من كل انحاء العالم .

وقد قدمت (مدينة براتيسلافا) بالإضافة الى المعرض الفني لرسومات الاطفال ، افلامها الصامتة ،



الافكار المتميزة لدى البولونيين ، وبعدها يتم الحديث بتقسيم كل ذلك الى مفردات والى أسماء معروفة .
وتتميز المتشردين وتنظيم المشاركين في فئات .
هذه المعايير تبقى صحيحة الى حد بعيد ، ذلك

للفنانين ، اذ يمكن الحديث عن الدقة والاتقان عند
الالمانيين اللذين نالا الجائزة الاولى . وعلى بساطة
الاسكندنافيين ، وطرافة الفاليين وعلى تعبيرية اللون
عند المجريين، وامتانة ودقة المدرسة التشيكوسلوفاكية.
وعلى قدرة اليابانيين في التعبير بواسطة اللوحة . وعلى

لان تغير اسلوب رسم كتب الاطفال بطيء نسبيا ، كما تبقى لرسمي الكتب من الفنانين معلقة بأذهاننا عشرات السنين .

هذا مثال على العلاقة الثابتة بين الفنان وبين اهتماماته لان هؤلاء العاملين في كتب الاطفال يعملون بهدوء ولمدة طويلة .

ففي المعرض نحس بأن اعمال الفنانة الشابة النسائية (ليزابيت زفيرير) تتضمن حيوية ونشاطا كاملين ، وكذلك في اعمال الفنانة الموسكوفية الاكبر سنا (مافرينا) .

وان اهم من ذلك كله ، اي من النظرة التحليلية لهذا المعرض أن ننظر اليه بمجملة ، اي بنظرة تركيبية . يمكن أن نرى معروضات بينالي الاطفال من ثلاث زوايا هامة ، كما ننظر عادة للمعارض الفنية ، أولا انه مهرجان تشكيلي من اجل الاطفال ، وهو ثانيا تظاهرة لفن قائم بذاته ، وهو ثالثا - استعراضا عمليا لهذا الفن .

ومثل هذا النوع من العروض ليس عيدا كبيرا حقيقيا للاطفال فكل منهم يفضل أن يمتلك بين يديه كتابا ، حتى ولو كان متواضعا ، على اللوحات القابلة معزولة في واجهات العرض ، وعلى الجو المتحفى لصالات العرض على أنه من خلال انعدام المعارض الفنية للاطفال ، وستستمر معارض رسوم الاطفال قادرة على القيام بهذه المهمة .

كما ان الرسوم المعروضة في مهرجانات (بيب) لا تمثل بحق صورتها النهائية ، اذ لا تكفي الكتيبات والكتب المعلقة في واجهات العرض ، في المعرض البراتيسلافي لتقوم بدور البرهان على أن المقصود في



هذا المعرض فعلا هي الاعمال المطبوعة .

اذ يصعب الحكم عند النظر في اللوحات والرسومات المعروضة خلف الزجاج ما اذا كان التشكيل الفني الجيد سيبرهن فعلا عن قيمة حقيقية داخل الكتاب ، وكان ذلك ليس هو المقصود من هذا المعرض ، فهذه الاعمال قائمة بذاتها او بالنسبة لمحيطها ، وكأنها تجري الاعمال الفنية الحرة المصدر .

ويرجع ذلك الى ان هذه الاعمال حاولت الوصول الى سوية الفن الكامل المستقل ، بالاعتماد على قيمها التشكيلية ، مما يمكن أن يؤدي في الحالات المتطرفة الى انتفاء وظيفتها .

يبدو أن مضاهاة الفن الحقيقي الصافي يجب أن يعتمد اسلوبا آخر ، فالابداع الكامل الذي يستعين بالمعالجات الآلية كثيرا ما ينحرف ويتوه عن هدفه وقيمه .

وعلى أي حال فان خير ما يحققه مثل هذا النوع من المعارض ، هو أنه استعراض لاوساطه الفنية ،



ويسمى منظمو معرض (بيب) الى جميع هذه الخصائص في تظاهرة ، لقد كسبوا الاطفال لصالحهم . وقدموا للمشاهدين العاديين رسومات الاطفال وكأنها تموج ، اوجدوا للاختصاصيين حلبة للنقاش ، داخل الندوة وما دار حولها .

كل ذلك مجتمعا : قد تم في جو من البساطة والتقليدية ، واسعدتنا المعروضات الجميلة : الا انه لم ينبع رغبتنا في العزاء الكامل الذي نحصل عليه عند تدبنا لمشكلة عويصة .

لقد برزت في ندوة هذا العام اصوات تدعو الى تحديد ادق لتوجه ، واهتمامات لقاءات (بيب) كما تدعو الى دراسة فن رسوم كتب الاطفال على ارضية واسعة ، مما يكن ان نعتبره الاهم : فكتيبات الاطفال وكتب اليافعين ايضا ، كلها تنتمي . الى صرح الثقافة الجماهيرية . الروحية منها والمادية . وتتقاسم معها فترات سموها وانحدارها ، كما ان اللوحة جزء من الكتاب والكتاب جزء من الثقافة ، والملاحظات التي تخص الكل يجب ان تقودنا كمفتاح الى العناصر التي تؤلف ادق التفصيلات . والعكس صحيح .



لكونه عرضا عمليا للامكانيات التقنية والتشكيلية عند الفنانين الذين يساهمون في خلق هذا النوع من الفن للمشاهدين الذين بدورهم يقبلون ويتفهمون ذلك الفن او يهتمون به ، وكأننا عندها وقد انفصمت العلاقات التي يجب ان تكون قائمة بين النص الادبي وبين تلك الاعمال الفنية ، او بينها وبين الكتاب بشكل عام .



الفن تأويله وسبيله

تأليف : رونية ويغ
ترجمة : صلاح برمدا
منشورات : وزارة الثقافة



يعتبر كتاب « الفن تأويله وسبيله » من أهم الكتب التي تناولت قضايا الفنون الجميلة بالدراسة والتحليل وذلك لان مؤلفه (رونية ويغ) سعى الى تقديم نظرية شمولية لتطور الفنون التشكيلية ، وعلاقتها بالمجتمع والانسان ، وتوصل الى أن هذه العلاقة ليست سلبية ، فالفن لا يعكس الواقع بشكل سلبي ، او آلي ، بل ان للفن قوانينه الخاصة التي تحدد تطوره ، وتفصله عن اشكال التعبير الاخرى ، عن المجتمع والانسان ، فمن جهة تبدو العلاقة صميمية بين الفن من جهة والمجتمع والانسان من جهة أخرى ، لعدم وجود فن بلا انسان ، ولا وجود لفن بلا مجتمع ، لكن - وفي نفس الوقت - يلاحظ المؤلف ان الفن قد اصبح كائنا مستقلا عن الانسان والمجتمع له قوانينه الخاصة والناظمة له ، والمحددة لتطوره ، وله حياته الخاصة ، وعلاقاته المستمدة من طبيعته .



وحتى يتمكن من تحقيق هذه الفكرة التي تشرحها المقدمة بالتفصيل ، وبتحليل متميز رائع ، يستعين بالشواهد المختلفة من تاريخ الفن ، ليؤكد لنا على استقلال الفن وعلى وجود كائن مستقل يقع في منتصف الطريق بين الانسان والواقع ، وذلك لان تأثر الفن بالواقع لا يعني التبعية بالضرورة بل تعني استقلال كل

نهما ، وتطوره بشكل يوازي الآخر .
والمقدمة ، وما تضمنته من آراء تعتبر من اهم بحوث الكتاب عمقا ، وتحليلا ، بل هي من افضل ما قرناه في كتب تاريخ الفن عن هذا الموضوع ، لما قدمته من افكار ، وللمنهج المتناسك الذي لجأ اليه المؤلف ليقدم الآراء المختلفة .



« ان الفن هو حياة الاشكال الفنية وتطورها » .
وبالتالي فالفن له وجوده المستقل عن الانسان ، والمجتمع
والجمال ، والنفس البشرية ، والتاريخ ، ولهذا فالفن
كما يقول :
- « عامل اساسي لازم للافراد وللجماعات ولا فن
بلا انسان ، ولا انسان بلا فن ، وهو شكل من اشكال
التنفس الروحي الشبيه بالتنفس الطبيعي بهذا الانسان

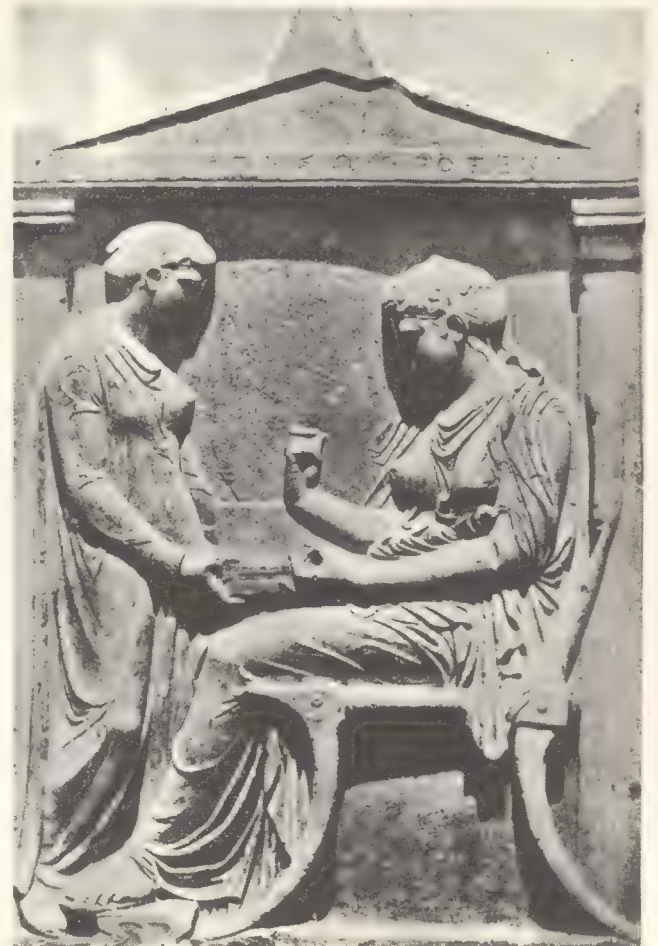
لكنها ، تبقى في حدود النظرية ما لم ترفدها
الدراسات المختلفة التي تشرح فكرة المؤلف ، وتساعدنا
على التماسك ، وتوضح منطلقاته التي تؤدي الى ربط
الفن بأشكال محدودة من التعبير الفني ، تتأثر بالانسان
والواقع ، لكنها تملك من الخصائص ما يجعلها شيئا
مستقلا بذاتها عن كل ماعداها وهكذا تنكسر فكرة
اساسية وهي :



وذلك لان كل حضارة تبقى مهددة بالاختناق بلا فن ولهذا يمكن القول بان الانسان وحده هو الذي يتمتع بموهبة ابداع الفن لكن هذا الفن يستقل بنفسه ويصبح حرا ، فالانسان يعطي حقائق الفن لكن الفن يتحرر وياخذ كيانه الخاص » .

لكن المؤلف حين يبدأ رحلته مع دراسة (تاريخ الفن) منذ البدايات الاولى ، حتى العصر الراهن ، ليؤكد على نظرياته ، تبدأ المتاعب بالظهور رغم دقة المؤلف ، وقدراته على استنباط الاراء وربط الظواهر والاشكال بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والفكرية .

— ومن اين تأتي المتاعب والاشكالات في الكتاب ؟! . في الحقيقة ان (رونييه ويغ) كغيره من الكتاب والنقاد الاوربيين المهتمين بالفن التشكيلي ، تعوزهم المعرفة الدقيقة بالفن الشرقي عموما ، وما يستتبعه ذلك من وقوع في منزلقات كثيرة ، لعل اهمها حماسة زائدة للفن اليوناني ، وتجاهل الفنون كثير من الشعوب لهذا يعتمد عن الموضوعية في فقراته التي تتناول الفن اليوناني ، وينزل في نفس الخطا الذي وقع فيه كثيرون قبله ، حين جعلوا الفن اليوناني معجزة انبثقت من



العدم وقدمت صورة متميزة لفن لا يجارى . ويبدو ان تجاهل فنون الشرق ، قد رفعه الى تمجيد (اليوناني) وهذا ما نلاحظه حين اهمل تقديم دراسات عن (الفنون الهندية) و (الصينية) و (اليابانية) و (الاندونيسية) ، لم يتعرض لها الكتاب الا في اضييق نطاق ، ولو عدنا الى الموسوعة التي اشرف (رونييه ويغ) على اعدادها ، وكتب المقدمات المختلفة لها وهي موسوعة (الفن والانسان) ، نلاحظ بانه لم يكتب المقدمات الخاصة بهذه الفنون ، بل استعان بكل من (جانين اوبايار) او (فيليب شتين) او (مادلين بول دافيد) ، مما يدل على عدم اطلاعه الاطلاع الضروري على هذه الفنون ، ولهذا فهو يشكو نقصا من هذا الجانب .

وهذا قد دفعه الى الوقوع في خطأ كبير اذ قصر دراسته على (الفن الفارسي) ، وهكذا تصور ان الفن الشرقي يمثل (الفارسي) وحده ، وهو الفن الوحيد الذي يناقض الفن اليوناني .

ويمكن أن يلاحظ القارئ مدى تعلقه بالفن اليوناني وتمجيده عبارة هامة يقول فيها :
 « في ليل بهيم انبثقت شمس مشرقة (معجزة اغريقية) ناشئة عن العدم » وقد توصل الى قانون اساسي عممه ، وهذا القانون يقول بأن اشكال التعبير قد انحصرت باليوناني والفارسي :
 - « لكن المرحلة التي وصلنا اليها ، حين تعارض (الفارسي) مع (اليوناني) هي التي تحدد التيارات الجوهرية الاساسية والمتنافران اللذان سنلتقي بهما عبر تاريخ الفن » .

ولاشك في ان الانسياق وراء هذا التعميم ، قد جعلته يهمل التيارات الفنية المختلفة ، ويرجع كل اشكال التعبير الى تيارين ، وهكذا أصبح الفن ينقسم الى تيار عقلاني هندي يوناني او الى تيار عضوي مبهم فارسي ، وهكذا وفق جميع اشكال التعبير الفنية الموجودة وردھا الى احد هذين التيارين .

وهكذا جعل الفن العربي جزءا من الفارسي ، وهذا طبعا غير صحيح ، ذلك لان الفن العربي قد قام بعملية تركيب بين اليوناني والفارسي ، وبالتالي نراه هندسيا ، ويدلنا على اللامتناهي ، وبالتالي له صياغة خاصة لا يمكن ردها الى احد التيارين ، انه يقدم صيغة جديدة لها مقوماتها وخصوصيتها المرتبطة بالواقع العربي وبالفكر والفلسفة العربية وبمفهوم (التوحيد) الذي جعل العرب يبحثون عن فن موحد الصيغة يشمل الحياة كلها ، وهكذا يمكن ايجاد وحده بين الفارسي واليوناني عن طريق الارابيسك ، الذي يملك قدرة على جمع الهندسي - الرياضي والعقلاني عن طريق حركة الخط اللامتناهي التي تكشف عن المطلق العقلاني ، وذلك عن طريق حركة صاعدة تتسامى ، ولهذا فالنهائي وجه ظاهر للامتناهي .

وقد ادى هذا كله الى عدم فهم لظواهر كثيرة ضمن الفن العربي ، مما دفعه الى القول بأن الفن العربي خال من الابداع ، ذلك لانه رأى ان الاشكال الفنية محصورة باليونان والفرس ، وهكذا تجاهل بوضوح ان عملية الابداع ليست حصرا بصيغة معينة دون اخرى ، ولهذا فكل فن له طريقته في الابداع ، لان الابداع ليس شكلا فقط ، بل هو تحوير في مضمون استخدام الشكل لخدمة ظروف جديدة .

وبالتالي يسمى كل فن الى اخذ عناصر معينة من غيره . يدمجها في تعبيره ، وهكذا يتطور الفن بجدلية تتداخل فيها العناصر المبتكرة والوافدة ، وذلك لانه من المستحيل تصور فن لا يرتبط بغيره ، ولا يتأثر بمن سبقه . وينطبق هذا على (الفن اليوناني) نفسه .

وهنا نلاحظ ، بأن بعض الميزات التي يقصرها على (الفن الفارسي) تتقارب مع ميزات الفنون الشرقية عموما ، وهكذا فان الاقرب للدقة ان نقول بأن الفن الشرقي يتناقض مع اليوناني الغربي ، لكن من الواضح ان هذه الدراسة تبقى نظرية ، وهذه النظريات تبقى محدودة ، لانها لاتعبر عن كل اشكال الفن التي وجدت ولا تستقصي جملة الابداعات .

ولهذا نحن مجبرون على القول بأن التعارض الذي يفترضه النقاد حول فن شرقي روحاني مبهم ، وآخر عقلاني غربي هندي ، فيها من التعميم والاختفاء ، ما يجعلنا نميل الى القول بأن هناك اتجاهات عقلانية شرقية ، وكذلك اتجاهات غربية مبهمة ، يدلنا تاريخ الفن عليها ، وهكذا فلا سبيل الى امثال هذه التعميمات التي لا تعتمد على دقة علمية سليمة .

وهنا نصل الى ملاحظة ختامية تتعلق بالتطور التاريخي للظاهرة الفنية ، والتي تقول بأن عملية تبادل التأثير الفني لا يمكن ردها الى تبادل اشكال متقاربة ظاهريا ، بل الى توظيف جديدة للشكل قديم ، وهذا هو المعنى الحقيقي لعملية الابداع وانتقال الاشكال الفنية وتبادلها بين الفنون خلال مختلف الحضارات .





الاجنبية ، كما فعل في مواضع أخرى من ترجمته .
ولا نريد الاطالة في تدقيق جميع المصطلحات والا
زاد العدد كثيرا لكننا نقول بأن عدم دقة المصطلحات
تجعلنا لا نفهم المقصود من الترجمة ، او من العبارة
التي ترد ، فاذا استخدم كلمة (انساق) ليرجم
نحن نقع في مفارقة لاننا نعرف ان هذه الكلمة (Rythme)
التي تترجم بكلمة (ايفاع) وهي معروفة ومتداولة، وهكذا
تزداد اشكالات الترجمة .

ولا تقف سلبيات الترجمة عند هذه الحدود بل
تتعداها الى نقص في كلمة او عبارة او تقديم او تأخير
في جملة ، وهذا ما نلاحظه فيما يلي :

يقول الكتاب : [ان فنان الدهارير لم يكن يرسم
ايائل او صيادا كما يراها بل كان يرسم الجاموس
والايائل والجواد] .

وطبعاً نلاحظ مدى النقص في المعنى لان كلمة
[المدرك] قد سقطت في آخر الجملة ، لان المقصود هو
عدم رسم المرئي الظاهري بل رسم الفكرة المدركة التي
تدل على النوع ، بدل العياني الشخص .

ويقول الكتاب في صفحة ١٠١ / ما يلي

« الفن اما يمثل المنظور أو غير المنظور » .

ولو عدنا الى النص السليم لوجدنا ان المعنى هو :

« ان الفن يجعل ما هو لا مرئي مرئيا » .

وهنا فرق كبير بين المعنيين .

وهكذا نحس بأن من الضروري تثبيت كثير من
المصطلحات النقدية الفنية والاهتمام بالتدقيق فيها
حتى يقع المترجم في مثل هذه الاخطاء ، التي لم نقل
الا شيئا قليلا منها .

(ط)

ملاحظات حول ترجمة الكتاب :

واذا انتقلنا الى ترجمة الكتاب ، نستطيع القول
بأن المترجم قد بذل جهودا كثيرة حتى تمكن من نقل
كثير من الافكار التي وردت في الكتاب ، وكان موفقا
في كثير من الاحيان حين يكون النص عاما ، ولا يدخل
في مجال الاختصاص الفني الدقيق ، والمصطلحات
النقدية ، ولهذا لابد من القول بأن عدم دقة المصطلحات
في الترجمة قد ابعدت المعنى عن القارئ ، وجعلت
المترجم ينقل حرفيا بعض الجمل حين صعبت عليه
الجملة ، لانها فنية دقيقة ، وهكذا دخل الكتاب في
ترجمات حرفية ، او ادبية مفرقة في البعد عن الدقة
المطلوبة في كتاب علمي نقدي عن الفن التشكيلي يحتاج
الى وضوح في المعاني والتعابير حتى لا يضيع هدف الكاتب
على القارئ .

اما بالنسبة لعدم وضوح المصطلحات ودقتها
المطلوبة نحن نجد بعض الاستخدام للكلمات بدون تدقيق
في معانيها :

١ - يستخدم المترجم كلمة (رسم) لترجمة
كلمة (Peinture) دون تمييز للرسم عن (التصوير)
وهذا ما نجده في صفحات (٥٩) و (١٠١) و (١٠٥) .

٢ - يستخدم كلمة (رسوم) لترجمة كلمة
(حفر) ، وهذا نراه في صفحة (١٠١) .

٣ - يترجم كلمة (Primitive) بكلمة (الفن
السليقي) ويفسر هذه الكلمة بقوله ان « السليقيون هم
فنانو الرسم والنحت قبل عصر النهضة - صفحة ١٠٤ -
وطبعاً ان من المعروف ان كلمة (Primitive) لا تترجم
الا بكلمة (بدائي) ، لان السليقي هو الفن الساذج
(Naïve) .

٤ - يترجم كلمة (Graphique) بكلمة (فن
خطي) من ان المقصود من الغرافيك هو (الحفر) ،
واشكال الطباعة المتولدة من هذا الحفر ، ولهذا فالاصح
القول بأن الغرافيك تعني الفنون الطباعية او المرتبطة
بالطباعة بمختلف اشكالها .

٥ - يترجم كلمة (السجاد الجداري) بكلمة
(نصم) وهنا نلاحظ بأن التعبير المعروف هو (الطنافس)
ويسمى (الايقونات) ب (نصم) .. في موضع آخر .

٦ - يستخدم كلمة [الزخرف الخطي الانعوي]
لترجمة كلمة (ارابسك) وطبعاً لا يمكن فهم المقصود
من هذه الكلمة على هذا الشكل ، لان ارابسك حركة
لامتناهية خطية ولونية قد تكون في الكتل وقد تكون
في المساحات المتدرجة ضوئياً .

٧ - فن (المخلب) : وهي كلمة يلجأ اليها ليقدم
لنا (فن الباروك) وهذه الكلمة لا يمكن ان تعطي فكرة
عن هذا الفن ، لهذا فمن الافضل الإبقاء على الكلمة

جماليّ الرسم الإسلامي وآراء جديدة

للقائد الكسندر بابا دوبولو

« هل يوجد رسم اسلامي ؟ .. انه سؤال بالغ البساطة في ظاهره ، لا يعرف بماذا يجيب عنه المثقف غير المختص ، ذلك الذي يتذكر بصورة غير واضحة انه سمع عن تحريم الاسلام للصور مع انه رأى نسخاً لمنمنات عربية او فارسية او مغولية او تركية ، وخطر من ذلك ان اهل الاختصاص المهتمين بالموضوع من بداية هذا القرن لم يطرحوا السؤال بجديّة .. وبقوا من المشكلة في موقع لا يختلف عن موقع الرجل البسيط في عصرنا هذا ... »

« وحين ان مؤرخي الفن الاسلامي لم يطرحوا هذا السؤال الاولي رغم بساطته ، فقد ظلوا مفتقرين الى موقف من جوهر الموضوع .. ويلاحظ ذلك في الفوضى التي تتسم بها حتى عناوين مؤلفاتهم .. »

بهذه الاشكالية بضعنا الكسندر بابا دوبولو . مباشرة في بداية كتابه جمالية الرسم الاسلامي ، الذي ترجمه وقدمه « علي اللواتي » - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله بتونس - ومن هذه الاشكالية الاساس « هل يوجد رسم اسلامي ؟ » الى اشكالات اخرى ينقلنا ليخلق معنا حواراً ممتعاً نصل من خلاله الى رأي جديد يطرح للمرة الاولى ..

بعد السؤال الاول وعرض تناقضات عناوين الكتب التي صدرت حول الفن الاسلامي يضيف : « ان هذا التضارب بين العناوين لا يؤدي مع ذلك الى اختلاف في تصور الموضوع .. فمن الواضح ان الكتاب الذين ينعتون الرسم بالاسلامي او المسلم قلما طرحوا بدقة مسألة العلاقات المحتملة بين الفقه والفلسفة الاسلاميين ،

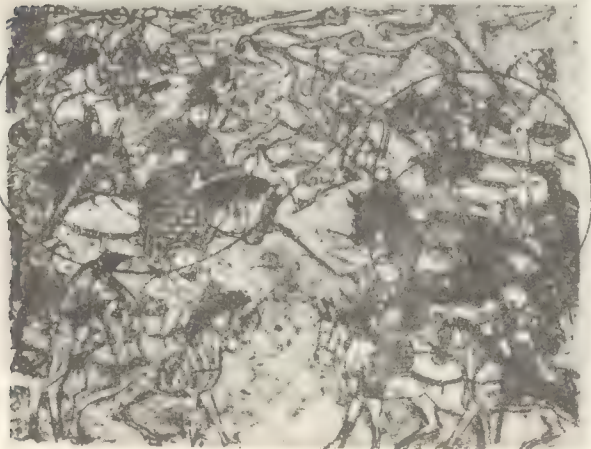
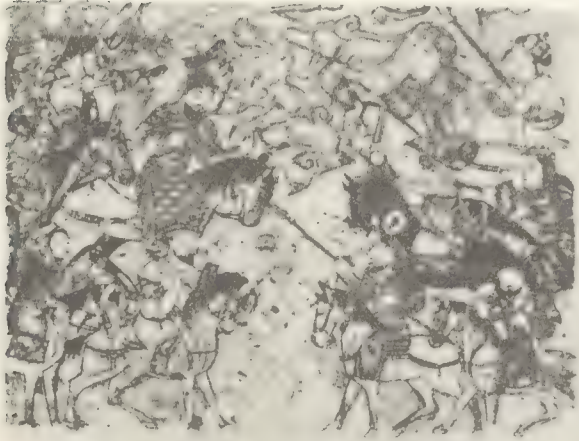
وبين طريقة ما ، في تصور الاشكال والتكوين والمنظور ، تتلاءم معها . وقد بلغ اختيار العناوين درجة من عدم التحري ان كتاباً كبيراً ككتاب بنيون وويلكنسن وجراي « المنمنات الفارسية » يحتوي على منمنات عراقية ومغولية وتركية وهندية ، ولنشر في الطريق الى عادة عدم الدقة في عبارة « المنمنات الفارسية » التي تطلق كذلك على تصاوير مخطوطات عربية من سوريا وبلاد ما بين النهرين ومصر او على منمنات مغولية وتركية » ، بعد ذلك يناقش « الكسندر » مسألة التحريم « تصوير الكائنات البشرية » .. هل حرم الاسلام - فعلاً - التصوير ؟ وماذا يمكن ان نسمي الصور التي ازدهرت مع ازدهار الاسلام ؟ هل تنتمي الى الفن الاسلامي ام لا ؟ ويصل الى نتيجة مفادها : « هناك امر يفرض نفسه بصورة لا تقبل الجدل بالنسبة للمتأمل في المخطوطات الاسلامية وهو ان هذه المخطوطات ، عربية « مصرية - عراقية - اسبانية » او فارسية ، تركية او هندية ، تشير جميعها الى وجود جمالية ذات صيغة مشتركة واضحة بين هذه الامصار وعبر الزمن من القرن الثالث عشر الى نهاية القرن السابع ، حيث يمكن تمييز الرسوم الاسلامية عن غيرها ، بيزنطية كانت او قبطية او سريانية ، كما يمكن تمييزها عن فنون الشرق الاقصى في حين انه يتيسر الربط فيما بينهما بصورة لا تقبل الشك » .

— ان جمالية اسلامية حقة للرسم التشبيهي قد وجدت وعلى نحو واع تماماً — ويستشهد بنماذج متعددة موجودة في بعض متاحف العالم ثم يبين المقصود



هذا الرأي بدراسة الجوانب التقنية لهذا الفن الذي يلغي الظلال من جهة ويعتمد السطوح من جهة أخرى - أي بلا أحجام - ، وهناك الفكرة القائلة بأن رسم الصور المسطحة يجنب الشبه « التجسيدي » الحاصل من حجم التماثيل أو في الرسم من الاحساس بالبروز بسبب القولية والظلال والاضواء ، فالواضح اذن ان الصور تصبح بذلك « مسطحة » أكثر وتبدي سلامة

من عدم التشبيه فيقول : « ان ما كان محرما هو الصورة المشبهة أي التصوير المشبه لكائن واقعي بذاته فيكفي حذف السمات الذاتية وعدم القصد الى الشبه . . يتناول الرسم اذن ماهية الانسان او على الأكثر النماذج المختلفة التي يتجسد فيها ، وهكذا يصور الفنان افكارا جوهرية ويخضع الفن الاسلامي الى جمالية جوهرية بالنسبة لكل الكائنات الحية ويؤكد



مقصد الفنان ونقاوة نيته ، اذ ليس له اية رغبة في محاكاة الاحياء ، وهنا يصل الكسندر بابا دربولو الى استنتاج اهم السمات الخارجية التي تطبع الرسم الاسلامي وهي : على حد تعبيره : « انعدام المنظور وبصورة عامة الرفض الظاهري للبعد الثالث ، ورفض خداع الحواس - انعدام الظلال والاضواء على الاشياء تصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي » .

- ان هم الفنان الدائم هو اظهار عدم سعيه الى محاكاة الواقع - لذلك يتخذ الرسام من مبدا الاستحالة قاعدته الذهبية الى ابعد ما يكون التطبيق ، فهو يصور السماء في المخطوطات العربية على هيئة هليل او هلال ازرق . ويطبق مبدا الاستحالة على الالوان ، لذلك نرى خيولا وردية وزرقاء وبرتقالية وبنفسجية ، كما تتخذ العمائر والاثاث والملابس الوانا وزخارف مصطنعة . ثم يرجع « الكسندر » الى الآراء المتعسفة التي طرحت حول هذه التقنية فيقول :

« هنا نرى اي خطأ يرتكبه مؤرخو الفن الاسلامي حين يشيرون الى ما يسمونه - نقصا في المهارة - وحين يقولون مثلا ان الرسامين - لم يعرفوا بعد تصوير

المنظور - والبعد الثالث والحجم والقبولية ، ويشير مؤرخو الفن الاسلامي كثيرا الى ما يسمونه بالمظهر « الزخرفي البحت » وهي عبارة يستعملونها في معنى التحقير كأنها تدل على بعد هذا الفن عن الرسم . » .

وينتقل بعد ذلك الى دراسة تفصيلية للاراسك في المنمنمات والكشف عن الحركات اللولبية التي يوزعها على اقسام متعددة تبين في النتيجة ارتباط التقنية من تكوين وحركة ولون وسطح بالفلسفة الكامنة خلفها . بالجمالية الخاصة للرسم الاسلامي ، وهنا يصل الى علاقة يدعوها « واقعية العالم المثل - عالم الهياكل المستقلة » .

يقول في هذا الصدد : « ان دراسة المسافة بين الواقع الحسي وبين الاشكال الهندسية المحصنة تمثل ثابتة موضوعية من ادق الثوابت واعمقها لفهم الفن الاسلامي ، لاننا نلاحظ ان الاحساس « بالمقبولية » نفسه يتطور - كلما اعتادت العين اكثر على اصطلاحات الرسام الاسلامي ولفته ، ويؤكد هذا الرأي عبر دراسة تفصيلية للحركة « الباطنية » ليصل الى نتيجة : ان مهمة الرسم لم تكن متمثلة في تصوير الانسان ككائن ملموس ، بل في تصوير مفهوم الانسان في المعنى الارسطي بنماذجه المختلفة .

هنا نسجل بعض آراء المترجم والتي تخالف ما وصل اليه « الكسندر بابا دوبولو » ولعل أهمها ما جاء في بداية حديث « علي اللواتي » : « تتخذ الفكرة المحورية لهذه الدراسة - دراسة الكسندر بابا دوبولو - شكل مفارقة فيها بعض الغرابة وخلاصتها ان الآراء الواردة في الاحاديث النبوية الشريفة والمحرمية لتصوير الكائنات الحية لم ينتج عنها تخلف التصوير التشبيهي في الحضارة الاسلامية او سقوطه في الهامشية كما يظن عادة ، بل ان هذه الاحاديث كان لها على العكس فضل كبير في ايجاد فن تشبيهي اسلامي بالغ الخصوصية ، قائم بذاته ولا يتعارض مع احاديث النهي عن التصوير » - الكسندر بابا دوبولو - .

وعن تحريم التشبيه يرى اللواتي : « ان احاديث النهي عن التصوير هي مطلقة أي انها تنهي عن تصوير كل كائن فيه روح باعتبار ان الله هو وحده واهب الحياة وان كل من يصور كائنا حيا هو انما يحاول تقليد الله ومحاكاة خليقته ، لكن خلال هذه الفترة ظهرت آراء اخرى تفيد بان القصد من التحريم هو ابعاد خطر الوثنية حيث يرى النحوي ابي علي الفارس ان تحريم التصوير لا يتجه الا لمن صور الله تصوير الاجسام ، واما من لم يفعل ذلك فانه لا - يستحق الغضب من الله والوعيد من المسلمين - . » .





او رموز تتحرك فوق خلفية فردوسية وتحت سماء ربيع دائم وليس من الضروري ابدا تفسير هذا الاسلوب غير الواقعي من خلال افتراض « حيلة واعية » يحتال بها الفنان المسلم ليفلت من الخطر المسلط على التصوير . « .
ثم يضيف : « أما جمالية الفموض التي يذكرها الاستاذ بابا دوبولو والتي تكون الصورة بمقتضاها في حيز وسط بين العالم الواقعي وبين عالم هندسي مجرد فهي قبل كل شيء تعبير آخر عن علاقة الضمير الاسلامي بالواقع وهذه بعض الآراء التي يطرحها (اللواتي) في مناقشته التي يختمها على النحو التالي :

« تلك حقيقة من حقائق الفن الاسلامي وهي أن لا تكون صورة الانسان الا رمزا وايحاء لجوهر هو فوق المادة ، فاذا ما تشكلت ملامح الانسان بصورة ذاتية متميزة، فكأنما يخشى عليه السقوط في عالم المادة. » .
بعدهذا العرض الموجز لاهم النقاط التي وردت في بحث « الكسندر » وفي مناقشة (اللواتي) نستشف جملة من الآراء الخاصة التي يطرحها الكاتب والمترجم والتي تدفع بالفعل ليس الى قراءة الكتاب فحسب بل ومناقشة الآراء الواردة فيه .

■ خ - ص

وراي كهذا على حد تعبير المترجم : « يصل بنا الى جملة من الاستنتاجات تتعارض مع تحليل الاستاذ بابا دوبولو لحقيقية الرسم الاسلامي التاريخية . يقول ، الاستاذ علي اللواتي : « ان المصورين كان يشتغلون بكل حرية ولم يكونوا في حاجة الى حيلة يحتالونها لرفع الخطر المفروض بمقتضى النهي عن التصوير ما دام هذا النهي لا يتجه الا لمن (صور الله تصوير الاجسام) . تم يضيف : « نحن نعتقد ان تفسير اليزيد الثاني للنهي عن تصوير الكائنات الحية كان جذريا وانه يعتبر تحريمه مطلقا اي بصرف النظر عن الاسلوب واقعيا كان او غير واقعي » .

وحول علاقة الصورة بالواقع يرى « اللواتي » : « اذا كانت الصورة المرسومة تختلف عن العالم الواقعي او « العالم الممثل » وليس ذلك لان الرسام يرفض رسم الواقع كما هو خوفا من مضاهاة خلق الله تعالى ، بل لانه لا يحس أصلا بضرورة نقل الواقع بخلاف الفنان الغربي وسبب ذلك ان علاقة الفكر الغربي بالعالم المحسوس مبنية على سيطرة الانسان على المادة كموضوع ، وعلاقة الرسام المسلم النوعية بهذا الواقع تنتهي مباشرة بالصورة الى وجود موضوعي خارج كل محاكاة للعالم المادي فتبدو شخوص المنمنمات كأنها محض أرواح او نماذج مثالية

كتابات فني الفن الشعبية

كتب في الفن

- ١ -

مدخل تاريخي :

وفي ذلك الوقت ، كانت دياجير الظلمة تهم أوربا ، في حين كانت هذه البلاد قد انتهت من وضع قوانين ثابتة تحدد مفهوم اللغات كتابة ونطقا « ثم يقول في تقديمه التاريخي : لقد استطاع الانسان ساكن هذه المنطقة بتأملاته ومشروعاته التي لا حد لها ، أن يكون أول فنان في العالم وأول عالم وأول مفكر وأول مكتشف وأول مخترع . وأول مشرع ، فظل حتى وقت متقدم يفرض احترام البشرية له عبر مراحل التاريخ قاطبة . وما هذه التلال التي نجدها تتحدى انبساط صحراواتنا بقماتها هنا وهناك سوى بقايا حضارات تراكمت فوق بعضها ، انها بقايا دور ومعابد وتمائيل وحلي وأسوار ومدن .. جيل وراء جيل يبني على أطلال أسلافه ، وكثيرا ما نكتشف آثار حريق أو نلمس معاول الهدم والحقد . فتعلو المدن والقرى على أطلال غيرها وترتفع على سطح الأرض شيئا فشيئا مع مرور الزمن ، ثم سرعان ما تهجر أو تحرق أو تباد ، بفزوة طارئة أو اضطهاد مفاجيء ، لتصبح تلا تغطيها الرمال .. » .

بعد هذا التقديم التاريخي يحدد « حسن سليمان » ماذا يريد من بحثه في موضوع الفن الشعبي مشيرا إشارة خفية الى منهج بحث يسير على خطاه .. حيث يقول في تحديد ماهية الشيء : « يكون لزاما علينا أمام موضوع كالفنون الشعبية التفكير في بساطة وهدوء وبلا استعراض

برهافة حس الفنان وانفعالاته حيال أكثر الأشياء عادية وبساطة يبدأ الفنان التشكيلي والناقد حسن سليمان صياغة بحثه « كتابات في الفن الشعبي » والذي يعتبر من أهم الكتب في هذا الصدد ، ذلك أن الباحث لا يقف عند حدود أشكال وتقنيات الفن الشعبي بل يسعى عبر وعي لعلاقة الفن بالمجتمع الى ربط الجمالية بالبيئة من جهة وبالجزور التاريخية من جهة أخرى ، ففي الباب الأول يبدأ الحديث عن الحضارة العربية تحت عنوان « مدخل تاريخي » مؤكدا على وحدة الحضارة وتداخل الماضي بالحاضر .

« أن منطقة الشرق الأوسط استمرت محتفظة بقيمها الحضارية ، تمنح غيرها وتأخذ عنهم ، وحوالي سنة ٢٠٠٠ ق.م كان يجلس على عرش مصر امنحوتب الذي امتدت سيطرته من النوبة جنوب الشلال الثاني ، عبر جبال سيناء الى أرض كنعان وسورية ، وعلى امتداد ساحل حوض البحر الابيض المتوسط كانت تهجع آمنة مواني الجنس الفينيقي محتفظة بشرواتها ، وبالضبط شمال سوريا ، وحيث تركيا الآن نشأت دولة الحثيين القوية ، وفي موسوبوتانا بين دجلة والفرات حكم ملوك سومر وآكاد الذين سيطروا على كل الدويلات الصغيرة حولهم .. »

لحصيلة فكرية ، حتى لانشئت او نضل ، فنحن ازاء موضوع تحاصرنا فيه تفسيرات وتقسيمات كثيرة ، ومحاولات شتى من مختصين وغير مختصين ، تهدف لتحميل فكرة احياء التراث والفنون الشعبية ما لا طاقة لها به ، دون أن يكون وراء ذلك رؤية شاملة ، فتارة يفقد الباحث الادراك لطبيعة الفن ووظيفته وأخرى يفقد الوعي بالجانب التاريخي .

فلنرجع اذن القهقري .. بعيدا الى البداية .. اسلاف كانوا اصلب منا ، حيرتهم الظواهر الطبيعية حرلهم ، ولم يكن بأيديهم سلاح او أداة . تقلب الصفحات سريعا تحدونا الرغبة في أن نحدد الفنون الشعبية خاصة والفن بوجه عام - في هذه المنطقة - معالم واضحة .

ان هذه المنطقة بأبعادها تختلف عن الكثير من البلدان الاوربية المتقدمة التي لا يتعدى عمر حضارتها سوى بضع مئات من السنين ، انا هنا نواجه حقيقة مخيفة تتمثل في استمرار حضاري يزيد على عشرين الف عام - حضارات شتى وقيم وعقائد لا حصر لها تتلاقى وتتفاعل ثم تنمو مع بساطة الانسان العريق الذي عاش في هذه المنطقة من العالم .

وفي موضوعنا هذا ليس من هدفنا أن نبحت أين بدأت الحضارة بالتحديد ولكننا نؤكد أن الانسان البدائي الذي عاش في هذه المنطقة قد كون حضارة متقدمة سبق بها غيره في المناطق الاخرى .

- ٢ -

مراحل الفنون الاولى لهذه المنطقة :

قبل أن يبحث الكاتب في مراحل الفن الاولى يؤكد على حقيقة ان ميلاد الحضارة في هذه المنطقة قد بدا مع ولادة الفن « بميلاد الفن في هذه المنطقة قبل غيرها من المناطق ولدت الحضارة وبدا انسان هذه المنطقة يخط أول السطور في تاريخ العالم بقلقه وعنده الذي لا ينتهي » . ثم يقسم الاعمال التي تعود الى تلك البداية الى قسمين .

« ١ - نقوش على شظايا العظم والقرون والحجر ومعظم هذه الاشياء من بقايا أدوات مثل رامية الحراب او خطاطيف الصيد .

٢ - اما النوع الآخر فيبدو في النقوش والرسوم الكبيرة التي زينت جدران الكهوف مثل كهوف شمال افريقيا التي رسمها الرجل البدائي كنوع من الطقوس الدينية ، أو كتعويذة خيال ما لا يستطيع التغلب عليه من الحيوان حين تخيل

ان نقشه ابناءه وسهامه او حربته مرشوقة في جسمه تحقق له رغبته في التغلب عليه على المستوى الواقعي . كذلك فقد رسمها نزوعا الى الهرب من عالم يخيفه ، فيتصور نفسه وقد سيطر في عالم الخيال ، على ذلك العالم ولو لمدة معينة . ونراه ايضا يلجأ اليها تمجيذا لانتصاراته ، ومهما يكن الامر ، فالشيء الواضح ، ان هذه الرسوم تروي مشكلة الرجل البدائي في ذلك الحين - الا وهي رغبته في السيطرة على الحيوانات الثدية - كما تروي ان ممارسته لهذه الرسوم أصبحت جزءا من طقوسه الدينية ، ومن هذا يتضح لنا ان الفكرة التي تزعم ان الفن للفن لم يكن لها وجود في حياة الرجل البدائي ، واعتبر الفن البدائي أول الفنون بوجه عام ، كما حدد لنا جذور الفن الشعبي واتجاهاته ونوعياته .

وهذا يعني ان « حسن سليمان » منذ البدء وقبل البحث في أشكال وتقنيات وخصائص الفن الشعبي يندفع الى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية في سياقها التاريخي ، وهذه مسألة اكدها اكثر من باحث وناقد ..

بعد ذلك ينتقل الى الفن في المجتمع الزراعي ومجتمع الرعاة رابطا هذا الفن بأشكال الحياة الاجتماعية « خلال عملية تحدي الانسان للبيئة وتطوره من جامع للغذاء الى منتج له استانس الحيوان ، وبدأت فكرة المجتمع ترتبط بالانتاج . وارتبط تنظيم الانتاج بوجود شخص ذكي وقوي تستشير الجماعة وتستمع اليه ، فتولدت فكرة الزعيم أو الشيخ أو الرئيس ، ولما عجزوا عن فهم الموت أصبح بالنسبة لهم نوما طويلا واقتنعوا بالرجعة في يوم مقبل ، ونتج عن ذلك امران : الأول الرهبة من الزعيم الميت واستمرار احترامه وتقديره ، فنشأت عنه فكرة عبادة الصنم . والامر الآخر يتمثل في اقامة المباني الضخمة والمقابر ودفن الحيوانات والزوجات والطعام والعبيد ليوفروا للميت كل ما يحتاجه اذا نهض من نومه الطريل . وهكذا تولدت الافكار المرتبطة بالعقائد ، واختلط خوف الانسان الدائم مما يحيط به من الغاز وظواهر طبيعية ، بخوفه من أجداده الموتى ، فارتبطت الفكرتان ببعض في عقائدنا القديمة من وادي النيل حتى الرافدين ، وبمرور الزمن زاد الآلهة بازدياد عدد الرؤساء المتوفين فولدت الاساطير ..

ودفعهم الخوف الدائم ، على ما يدفنون مع الميت من اشياء ، الى ايجاد بديل فولدت فكرة الرسم على المقابر ليستعوضوا به عن الشيء

- ١ - الفن الشعبي اذن ليس فناً يبدع بواسطة عامة الناس .
 - ٢ - بالضبط كما نرى في وقتنا الحالي عازف الناي ينتحي مكانا قصيا من السوق ليزخرف نايه .
 - ٣ - يميل الفن الشعبي للتجريد لخضوعه لامكانية الخامة وطريقة الصنع نفسها ، مثل تحكم نوع الخيوط والانوال في النسيج ...
 - ٤ - ميزة اخرى للفن الشعبي هي عدم القابلية للتغير السريع والتجديد يرتبط اصلا برغبة الفنان الشعبي في سد احتياجاته وتجميل حياته .
- ثم ينوه بتضاريس الفن الشعبي في اماكن وازمنة مختلفة لينتقل بعد ذلك الى الحديث عن الخزف الشعبي .

- ٣ -

ملء اليد من طين مبتل :

يقول « حسن سليمان » : ربما كان اكتشاف حرق الطين قد اتى مصادفة عندما احترقت سلة مكسوة بالطين ، وكثيرا ما غطى الانسان البدائي سلتة بالطين كدعامة اولى لا يتسرب اليها الماء . ثم اكتشف اجدادنا كيف تكون صناعة الفخار . . . ومارسوا الرسم على الاواني الفخارية في مصر وسورية والعراق « ومن تاريخنا الطويل يلفت نظرنا بصورة غير طبيعية آنية من مرحلة نجادة تشبه لدرجة كبيرة الاناء الذي لا زلنا نستعمله ونسميه بالقدر الاسكندراني . . . وفي فلسطين كشفت لنا الحفائر عن مصنع لصنع الاواني الفخارية يكاد يكون كاملا ، من حوض عجن الطين ، وتصفيته الى العجلة التي تدور ليرفع من دورانها حائط الاناء . ونظرة واحدة الى تنوع وغنى الفخار الذي اكتشف في هذه المنطقة كافية كي نستطيع ان نلمس ثراء حضارتنا بالانماط الفخارية ، على مر آلاف السنين التي لا يمكن حصرها، بل هي تكاد تصل الى آلاف من الانماط . لذلك ان اعجبنا الآن بشكل « القلة » او « حب للماء » او « زير » فيجب ان ندرك انه اتى نتيجة لعرق ومعاناة الفنان الشعبي في المنطقة اجيالا لا يمكن حصرها وراء بعضها . ويرجع الفضل الى العالم الاثري بيتري في لفت انظار العالم الى ثراء وغنى الفخار في هذه المنطقة وذلك بنشره نتائج حفرة في تل الحيس بفلسطين . ففي تل واحد استطاع ان يحدد لنا - من اشكال الفخار المختلفة المتعددة التي لا يمكن حصرها - العصور



الحقيقي ، وكان هذا فصلا بين نوعين من الفن . فن يستمر في حياة الناس اليومية يتبع وفي باحتياجاتهم ، وفن آخر يخدم الدين والآلهة ، وهم الرؤساء الذين رقدوا طويلا . ثم يبدأ الكاتب بتحديد ما هو الفن الشعبي تحت عنوان « بالضبط ما هو الفن الشعبي !! » وتكون الاجابة :

ومن الفخار وزحرفه ينتقل الى رسومات الكتب والتي يعتبرها امرب الى الفن الشعبي منها الى شيء آخر : « تعتبر رسوم الكتب في التراث الاسلامي اقرب الى الفن الشعبي منها الى شيء آخر نرى ذلك في ترجمة كتاب لجالنيوس وكذلك كتاب البيطرة ... وغيرها من شيء آخر ، نرى ذلك في ترجمة كتاب الترياق وغيرها ، لكن اهم رسوم في التراث الاسلامي هي مقامات الحريري التي عنى الرسامون بها وتباروا في تزيينها .. واهم رسام رسم هذه المقامات هو الواسطي ..

- ٤ -

خوف من ظلمة أبدية

بعد الكشف عن ملامح النحت الشعبي ثم صناعة النسيج بألوانه وزخارفه ينوه الباحث بمسألة ارتباط الفنون الشعبية ببعضها البعض كأنما يمكنها خيط واحد .. انها احجار من نفس النوع قد تختلف في اللون قليلا ، ولكن الباحث سيجد بها العديد من ألوان التشابه والتماثل . ثم يطرح السؤال التالي : كيف نستطيع أن نرقى بفنوننا الشعبية اذا لم نحاول فهمها أوتتبع سيرها وتطورها ؟

ان كنا لانستطيع المحافظة على تلك الصناعات كما كانت عليه ، نريد لها تقويما حتى تساير العصر ، والخامات الدخيلة عليها كالبلستيك . هل نستطيع أن نضمن بقاء لها كما كانت عليه في الماضي ؟

يجب أن تكون الوحدة المتكاملة في نظرنا لفنوننا ، والارتباط الوثيق بواقعنا فالوضع الراهن به الكثير من القصور . انتباكى على شذرات قليلة من فنوننا ومعامل الهدم تعمل بجد واجتهاد للقضاء على جذور تفكيرنا ، وتراثنا الشرقي ، والقومي .. اننا ندعها وحدها في صراع مع الزمن ، فتبدو الاماكن والاثار التاريخية ذات القيمة الفنية والحضارية كهمهم او اطلال لا يبيكي عليها احد .

ان المشكلة تلتصق ببعضها ، التصاق الجزء بالكل ، ولا يمكن تجزئتها بحال من الاحوال .. المشكلة اصلا ترتبط بوظيفة الفن والفكر .

- هنا يصل الفنان والناقد حسن سليمان مرة أخرى الى تلك العلاقة الوثيقة بين الفن والمجتمع . ثم يتحدث بشيء من التفصيل عن التلقائية في الفن الشعبي والتي تتم عن صدق في الاحاسيس وحرارة في الانفعالات .

التي مررنا بها ، وبالترتيب من قرب سطح الارض الى اسفل : العصر الحديدي الاول - العصر البرونزي المتأخر - العصر البرونزي المتوسط - العصر البرونزي المبكر .. وبعد ذلك العصور المعروفة ..

ويرجع « حسن سليمان » غنى الفخار الى طبيعة المادة : « وبوجه عام يرجع غنى الاناء الفخاري من الناحية الفنية الى طبيعة مادة الفخار الهشة ، فيكفي أن يتحطم اناء واحد من نقطة ضعيفة في بنائه الشكلي حتى يبدأ الفنان الشعبي بحثه وراء الشكل من جديد ، ليظوره كي يفي الاناء بالغرض الذي يصنع من أجله ، دون أن يكون عرضة للكسر اثناء الاستعمال . ولهذا السبب نجد تطور الاناء متغيرا ومتنوعا في حدود ضيقة ، لكنها تدل على ثراء لاحدله ، وقد اعترف ببتري أنه خلال الستة اسابيع التي قضاها في تل الحيس والتي تكاد أن تكون معجزة ، اعترف أن عليه أن يدرس أكثر من ٥٠ ألف اناء متنوع ، ولازال الفخار هو حجر الزاوية لدارس الاثار أو الفنون الشعبية ويمضي الزمن بعصر نراثة وقياصرة وامراء ، ينطوي فيها فنا الشعبي تحت لواء صرح فنوننا الرسمية والدينية ، صرحا كلاسيكيا شامخا خالدا على مر التاريخ ، يخضع لمقاييس ويتسم بصفات » ويصل الباحث الى حقيقة : « ان الاعمال الفنية يبدعها افراد ، لكنها في النهاية نتاج مجموعة متألقة من الناس ، نتاج مزاج عدد لا يحصى من افراد يخضعون لظروف واحدة ، اي نتاج البيئة بمفهومها الواسع ، فالحضارة هي النشاط الاجتماعي بصور الواسعة ، واي نشاط اجتماعي يبني على الناس في مجموعهم اذن فلا يوجد عمل فني دون أن يكون خالقه مدبنا للآخرين ، مدبنا للاحاسيس وموقف الانسان البسيط ثم اختلطت الحقائق بالاساطير وامتزجت بمرقنا ودمنا لتصنع فنا شعبي . ونحاول دائما ان نستشف خيطا يفصل بين اسطورة او حقيقة او عقيدة ، في كتابات المؤرخين .. لكن عبثا نستطيع التمييز .

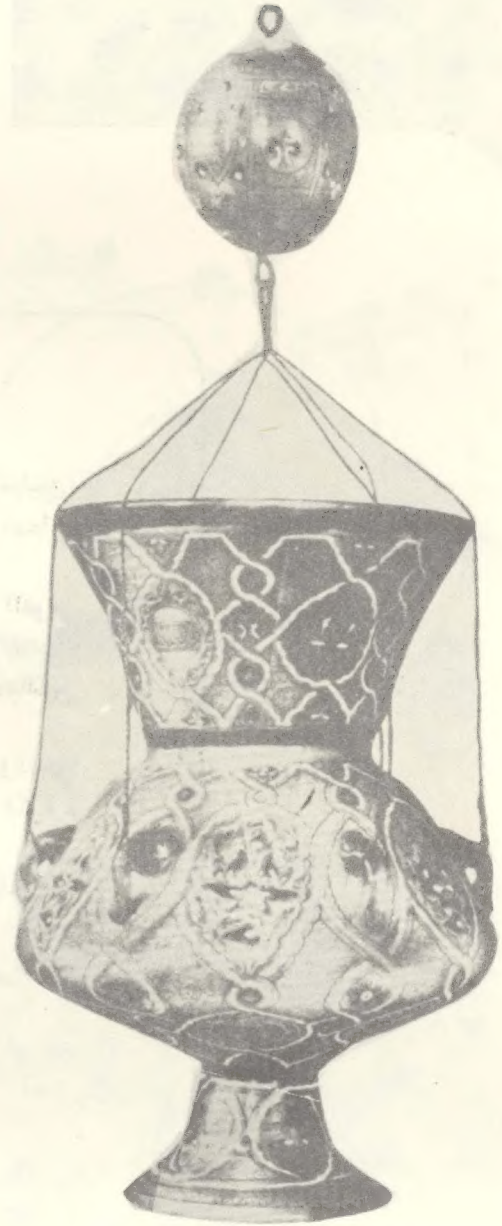
وهكذا فما من شيء جديد يفد على حضارة قديمة متصلة ، مهما كان الشعب مغلوبا على امره - الا وكانت عراقة البيئة كافية لتصفه بصيفتها ، تمتصه ثم تخرجه كيانا جديدا لكل خصائص ومقومات الشخصية المستوطنة ذات الجذور . »

القوالب التي تصبح تقليدية وهو بتمرده هذا اقرب ما يكون من بعض النماذج التي نراها في جذور الفن الشعبي الضاربة في القدم . حينما كان الانسان البسيط يرى متنفسا لتمرده فني الفن .

ولقد واجهت الحيرة الفنانين الاوربيين الجدد وهم يقفون امام نراثنا الشعبي في متاحفهم .. اليس ما حلم وعمل على تحقيقه ماتيس حققه قبله وبصورة اشمل فنانا الشعبي القديم كي يقدم للانسان المقيم بالمنطقة في حياته اليومية الراحة والمتعة والسكينة والوقار دون ابتذاله ؟ وقد يدرك الانسان بوعي ابعاد عمل ضخيم لبلليني او تنترتو .. ويختار امام عمل الفنان شعبي .. ففهمنا لابعاد قيمته الفنية ، لا يرتبط بسلامة بنائه التشكيلي الذي نملك القدرة على تحليله بوعينا العقلي ..

ولا تمتاز النماذج التي نحن نتناولها بمهارة في الصنعة ، بل نجد الفنان الشعبي فيها وهو يهاجم السطح ، بحماس طفل وفرحته لاكتشاف شيء ما ..

بهذه الحرارة يقترب « حسن سليمان » من نهاية بحثه ليقول اخيرا : « لقد عبر الانسان الفقير البسيط دائما عن كل ما هو محروم منه ، فرسم ونحت القواني والراقصات ، والاباريق وكؤوس الفاكهة والخمر ، وجنات فيها فاكهة واعناب ، وكلها اشياء حرم منها .. انها متعة النفس في الدنيا والاخرة .. كذلك عبر عن الافتراس وكيف يلتهم القوي الضعيف وهي قضية يعيشها دائما ، ونرى الفارس يبدو في تعبيره كرمز لحماية ومؤازرة الضعفاء .. انه حلم دائما ينتظره ، ان ينتظر مثلا الفارس المخلص مارجرجس ، او الراقصة التي ترمز للمتعة والشراء . والحمامة او الدجاجة او الهدهد شوقا للسلام والشعور بالامن . » « وان نتذكر على الدوام ان الفقير ساكن المنطقة .. اجبرنا خلال مراحل التاريخ على احترامه .. فهو فقط بصموده وقدرته على الخلق والابداع يستطيع ان يعيد الابتسامة الى المنطقة .. ويؤكد ان مثل هذه الحضارة التي استطاعت ان تفرض وجودها بتنوع فروعها واشكالها اكثر من عشرين قرنا لا يمكن ان يتول مصيرها الى زوال ..



« وهنا تكمن عظمة اعمال صغيرة صنعها فنانون مغمورون في منطقتنا لاحتوائها على تلقائية الصدق والاخلاص ، وكثيرا ما يمتلك الفنان - قبل ان يفسده التعليم - القدرة على ان يرى الاشياء من خلال نفسه وان يستقبل بنضارة حسه التأثير الذي يود صياغته .. والحس التلقائي هو فني حد ذاته تعاطف انساني مع الوجود نفسه ، وحنو على الحياة ، وبدونه لا يمكن لعمل فني ان تكون له قيمة . ومع التطور اوجد الفن اشكالا جديدة لكنها كانت بنفس المقاييس والمعايير القديمة . ان كل ما حاوله الفن باستمرار هو التمرد على